目录

XIAN FENG XIAO SHUO JI QIAO JIANG TANG

第一讲

为什么要研究先锋小说技巧理论

先锋是什么？先锋是一种在前行为，先锋是一种前倾性姿态，先锋是一种毫不妥协的精神。如此，推而广之，先锋是在生活实际中对艺术的征服。先锋仍然是一种自然的事实，一种本能的力量和原初的倾向。先锋是一种标新立异的心理事实。问题产生了，如果我们说，在艺术创造中对现实生活的征服是什么？一种理性的逻辑力量要求对本初发生的事实给予摧毁和破坏是什么？那种怀旧颓废时对现代性强烈抵制产生的病态忧郁的丑恶美学又是什么？

若在一枚金币的两面同样金光灿灿地闪耀着迷人的欲望，我们该如何指证金币的A面是拜物教神话，金币的B面是人性异化的老狐狸。谁来告诉我一枚金币的精神分析，哪一面是传统，哪一面又是先锋？

因此，你要问先锋是什么，我们可以有万千种回答，而且是互相抵消的，任凭溺水三千，吾只取一瓢饮。

先锋，先锋不是什么。先锋在所有的选择之后，作一次性否定回答。只有先锋可以说不。

先锋之火，并不是比喻。先锋把自己劈成柴薪燃烧，最少有两个功能：首先是燃烧产生热能，这是人类一种本原的力量，然后是朗人眼目的光照，光被粉碎之后化为颜色之外的某物，光线能被注入活力，以至心灵的光线粉碎成为泛灵的颜色，人成了事物的光线，让世界五彩缤纷。

光线永恒的功能是照亮。一切照亮都是发现。

发现（trovata）是一个动词，它在永远标榜一种过程，这个过程不是指我们看到某物，一座山，山上有一棵树，一间小屋。如果思索一下，我们不是对物

的发现而是对词语的发现，一种指向以前尚不存在的某物对象的一个符号的发现，这个发现实际处于一种矛盾状态，即主观意识中的客观现实是一致性的。我们既然提出了发现一致性，另一个问题也就跟着来了，发现奥秘的同时，发现意识与客观现实有差异性的存在，这表明有人类以来我们的意识一直在犯错误，没有错误也许就没有发现了。

马西莫邦特姆佩利说：一种绝无仅有的现代发现，它诞生于艺术开始从历史观来思考自己之时。

反省即发现。

作为一本书，我必须要回答什么是先锋小说。可是，连小说的定义都无法回答的时候，我们再来回答先锋小说是一个特别滑稽的事情。因此，我们在探讨定义的时候，居然也用起了假定性手法。假定有一个称之为小说的东西，然后才能说一个属于先锋小说的范畴。

我们说现代小说可能是这样一种东西，在描写一个虚构的故事时，并思考其虚构与现实的关系为何物，这个关系一直延伸到幻觉与想象的领域，我们同自己经验与精神玩一次藏猫猫的游戏，我们可以用文本冒险，去性爱，去执行一种暴力，并把这一切都提升到形而上的哲学思考。娱乐与教化粉碎在我们关于现代经验的思考之中，因此，客观现实变得不那么重要了，除了那些飘散在高空中的隐喻云朵或象征性星星，展示精神思想便成为每个人都会说的口头语，我爱我家。人类一直生活在时间里但并不知它是什么，对人到底有多大的作用，因此，时间成了小说的主题，而意识变化过程的词语，便是时间框架里最好的形式组织材料。这就是小说，但它也可能是一切现代艺术的本性。

先锋小说难道和它们不一样吗？

先锋最头痛的是先锋的定义。也曾有许多人说过它的定义，我也在这本书中介绍了几种先锋的含义。在我来说，这都没什么实际意义。但任何一个人都会说，先锋是什么？你告诉我。我说，不是什么，先锋仅是它自身。你会说我诡辩。我们不能笼统地一概回答，先锋是现代性，先锋是革命，先锋是求新求异，先锋是行为的艺术，是生活中对艺术的征服，先锋是对艺术体制的摧毁，是艺术自律的反叛，先锋是对传统的异端。只要回答是什么便会有万千种关于先锋的选择。

我唯一要回答的，只有具体语境中的先锋，只有运动潮流中的先锋派，它

必须是针对一个具体的前提，批判摧毁什么，然后是重建什么，它是制定新艺术规则的人。

如果统一回答一下先锋的性质，我只能说，先锋对在此之前一切都实行否定策略。舍此，不会有一个全世界古往今来统一称呼的唯一先锋。

所有的先锋小说都是现代小说，即使在历史的长河里它又演变成为历史的一部分，它仍是先锋小说。先锋小说是一个悖论的产物，它既有现代小说的全部内容，又具有反现代小说的全部方式。如果还能说的是，先锋小说是在现代小说基础上，极端地实验了一切现代技巧手法。即它改造旧的技巧使它成为一种新的方式，同时它还要创造出前无古人后无来者的新技术，哪怕在一百年以后它会成为旧传统。我们今天仍要写下那些方法的名称：元叙述，意识流，荒诞，拼贴，碎片，戏拟，变形，魔幻，迷宫，含混，飞散，凝视，互文性，陌生化，游戏，反神话，包括反小说等等。特别是那些极端的试验，如时空错乱，人物性格强制性错位，故事的解构破碎，语言的能指表演……

先锋小说就是对传统小说，和一切现在进行的小说的公然背叛，并宣布它自己是如何特立独行。

我们仍坚称先锋是一种本能，一种基因。人类自古以来直至永远都具有先锋的要素，那是一种姿态，一种意识，一种欲求，一种隐含的精神，或者说自我被发现以后，人人保存在骨子里的潜意识。人类的这种前倾性行为在任何时候，都在压抑与反抗中保持着。先锋说白了又是一种对自我的不满足。

自我一词，本身便有先锋的要素。因为任何自我不是从婴儿起便放在那里，固定为某物，每一个人的自我是他自己最早期的一笔存款吗？不是，自我是一个发展的，一个不断在建构之中的隐在主体。自我是个人隐秘地创造出来的。这样便没有一个叫自我的先天本质，没有一个预先摆在那儿的自我。自我是一个过去的累积、制造，不断改变过去的而又融入新环境里的新东西。过去的本我在建设中创造了现在的自我。可见自我是一个被创化的东西。

自我制造的最终结果会是怎样，没人能知道，因为它不停地在创建、否定、否定、创建的循环过程。自我的塑造多少有一些人生哲学的含义，从内在修养而言，它必须通学习、经验、记忆、感觉、信仰、观念，构成内在主体性，假定这个自我建构成功是可以被言说的。先锋在同自我作斗争时，它是一个自

我的先锋。但自我不是一个可以完全自我确证的。因为他还有一个外部的塑造,外部认同的那个自我,是一个社会化的伦理符号,因为带着一定文化痕迹的过高要求,包括他人的尊重与自我的权威,这时自我便有一种位置感,一种习惯所建构的形象。

先锋这时便在完成一个自我塑造的过程。

西方小说从一开始便极为重视经验世界与个人隐秘的内心世界的密切关系,遏制不住地在小说中展露个人灵魂。但这依然只是个人想象的内心世界。只有在 1900 年以后,个体潜意识与本能有关,并成为精神结构中最核心的部分,强调意识有其独立的内容与形成过程,个人心理才由心灵说转变成意识流的精神理论。于是意识便有了新的表述形式,这种方法使词语的表述为镜子那般把潜意识凸现出来。从外表形式来看,词语直接成为意识的载体。请注意,传统采用的方法是以外部事件的描写映现个人内心活动的状态。那么注定了这种心理依然是现实主义的。先锋在这里摒弃了现实的概念。词语不作为现实的反映,而作为意识流动的记录,这种意识的复制所采用的方法是通过间接引语的精致形式,由叙述者直接显现(形象与思想观念源自于个体的联想与幻觉),表达的也就是个人内心的真实了。

在意义世界里,我们比较好讨论先锋,因为先锋破坏摧毁的是一种旧的东西,它是要在此物中重新建构一种新的意义,这体现了先锋的目的性。所以,现代主义与先锋关系极为密切。后现代主义是解构一切中心与整体,最后意义弥散了,没有意义,后现代还存在吗?先别忙,后现代是干什么的?它是针对现代传统而言的,可见后现代消解意义是针对现代主义而言。那么又会问,在后现代以后呢?

后现代荡平了意义,没有意义了我们还怎么先锋。

先锋并不是绝对意义之物,先锋的目的、任务其实更多的是在形式上,创造新的形式,我们说制定新的艺术规范是什么意思,这是一种新的审美期待。或者先锋在给大家做一次行为游戏。在事物的进行过程中,先锋体验行为艺术带来的快乐。

意识流动自然便记录了思维万千般的碎片,桃花漫天飞,雨打梨花落,外部的整体世界又被撕裂为琐碎平常的感官印象,我们竭尽全力地找到意识内容并作似真性地描写,说白了我们如何用词语再现意识的本真状态,这时候

的外部世界已经高度压缩、抽象、概括,以至于几句话可以把复杂的现象说清,而内心却像风暴一般激烈起来,像雨水那般细密地编织起来。当然每个人的意识又会与他个人独有的经验相关,例如我的意识,我的梦境,我的感受永远是和水保持第一亲和力。那是因为我是在水泽中生长的。

我的先锋便是这水的幽灵。

无边无际的洞庭湖上,水韵从波浪里撞击而出,点点滴滴都是晶莹剔透的珠玉,阳光慢慢地提取湿润的蒸汽,或聚或散地铺成五彩斑斓的云霞,笼罩着百里桃花山,一系旷野,或者树林边的山村,先锋便是这么一个荡溢的幽灵。在野狼出没的山谷里觅食,在水葬巨豚的利刺中游翔,如果在岳阳或者长沙,那是一只只缠绕城市的绿光,在窗口幽幽地闪灼,碧眼狐狸的复眼,媚香散发,诱惑着凡夫俗子,引车卖浆之流的灵魂出窍,在竹林的神话里是娥皇、女瑛的偷情,一片绿色的芦苇墙,隐身茅草间的野汉子或淫荡的弃妇都会指天抹地的詈骂:狗日的先锋,你是一个江湖郎中,吃人的水怪,吸人元阳的女妖,骗子,一个在无数时代都激进的骗子,把你逐出水泽的故园,我们便成了无限旷野上踽踽独行的孤魂野鬼。

自我,是一个永恒的梦。梦境是一面变形的镜子,映照自我,一会儿是老狐狸,一会儿狼性十足,一会儿又是怯懦的兔,刚刚朗月下的纤云弄巧,转眼又是幽暗洞穴中的蝙蝠,自我是一个多疑妖怪。身份异常复杂多变,虽然善变,但却不是我的反涉性复指,否则我与自我永远是一个循环游戏。先锋大概不会那么多疑,他的态度明朗干脆,义无反顾。他让自我成了大海里的漂泊者。自我无法确证,那就是自我的消解,假定先锋终究不知道自我为何物,那先锋便是真正的可疑了,也就是说先锋丧失了目标,不知意欲何为。

可见先锋应该有一个十分明确的自我,尽管这个自我还会发生变化。

自我的对立面是他者,表明他者是非自我的。不然,经典的说法:即自我便是他者。

自我并非一成不变地待在无意识的海洋里,他要表现,要求证,要自我认同,简单说,我要知道自我是一个什么样儿。那么这个自我是参照他者存在的,他认识自我也就认识他者。他者是一个语义模型。例如说,屈原和孔子是一个他者,但中国的子民都把自我塑造的范型,框定在这两个历史名人上,自我的结果也就成了历史的伟人。你在这个位移上实现了自我,这个自我是什么? 是他者。从价值观上说自我,自我毫不怀疑的是一个他者。

这是自我的悲剧呢，还是自我的喜剧。或者什么都不是，自我说到底仅是一种文化塑形，你按照一定的文化伦理承担责任与义务，自我被讲述的时候，他是一种公共行为。先锋在自我指认的时候，他是求同呢，还是求异？我想他会求异，这是由先锋的叛逆精神所决定的。

把先锋视为一种行为，那是流浪漂泊的行为，把先锋视为一种思维，那是流浪发散的思维，自他被逐出家园之后，他已经不知道归宿何方。因而先锋决定是无根的生存。

这一点他同后现代处于同一特征。

在没有起点和归宿的轮盘上游走，便决定了先锋是无所畏惧的，他只在意于一切行为方式的过程中来完成自我。

我们把先锋文学和先锋艺术区别开，尽管它们本质上是一致的，但在历史进程中它们的方式、速度、程度并不一致，绘画艺术一直走在文学的前面，后现代的概念产生于建筑，特别重视空间，连雕塑也走在文学的前面，每一门类艺术的先锋性各呈现出不同的特质，尤其是先锋重视在形式上的轰毁与重构，各门类艺术所使用的语言方式不尽相同，那么我们在分头讨论绘画、音乐、雕塑、舞蹈、戏剧、电影的先锋性时并不使用同一语言，特别在今天传媒手段的不同（例如技术本身也可从先锋性上去讨论），从文学的纸质传播来看，文学无疑是传统的，谈不上任何先锋性了，在今天就直观与速度而言，一切媒体都走在文学的前面，视像无疑是未来真正的先锋，文学也许会返回最初的口传时代，借助电视、电脑，口传文学比纸质文学快捷多了。书面的文学也许将会被赛博空间的网络所代替。无论如何快速的纸质文学也无法赶上网络文学的速度，更不用说网络的视像效果了。

所以文学的先锋只能以它自身作为参照系来评估文学的内容与形式上的先锋状态。

先锋在高雅和通俗之间呈现为一种非常古怪的面貌。一般意义上说，大众通俗与先锋无缘的，现在让我们从容不迫地写下如下词汇：庸俗、时尚、摇滚、街舞、波普、崩克、飙车、披头士、搞笑、闹剧……所有亚文化运动，这些看似没文化，大众通俗的东西其性质也是极端先锋的。

这是为什么？因为任何主流文化决定是严肃、崇高的，是精英文化的，以传统经典为正宗的一种文化权力，而大众的、亚文化的在潜意识里，便含有对

主流文化的反抗，嘲弄任何精英，高雅在这种大众通俗化的戏仿嘲弄之中都会成为一种滑稽之物，无疑青年亚文化运动便是当下社会主流的一种极端反抗性的先锋。

时尚的东西本身便是向经典挑战，是一种对抗的产物，时尚流行有两个特点：其一，时尚永远处于被替代之间，一个时尚产生，流行了，马上被下一个时尚所代替，从消逝的角度分析，时尚永远是陈词滥调、平庸俗套之物，对时尚最本质的革命是时间，是移位。其二，时尚永远处于流行之中，是一件永远完不成的工作。那是奥德修斯的老婆珀涅罗珀所做的工作，永远不完，也永远没有尽头。

这恰恰是先锋的任务与终结，先锋也被迫永远处在这样一个替代关系之中。

还有一件更古怪的事情，为什么先锋大多数都以丑为美，一种怪异的丑学成为了先锋的审美特征，这第一个原因是极好解释的，因为先锋是反传统的，反主流文化的。而古典的主流的主张刚好是崇高、典雅、严肃、精致的美学，先锋的目的是打破这种经典的美学规范，先锋必须走到它们的对立面，作一种极端的反抗，于是审丑便成了先锋所热衷的一种方法。

古典的主流认为美是独一无二的，绝对的，是社会公众树立的一种标准与规范。而丑是多变的，是摒弃的，是引起恶心的事物，因此美丑成为对立的绝不调和的范畴。先锋要反抗经典与主流便必然地选择了审丑。注意这个丑是针对经典与主流的美而言。先锋的丑舍弃那种被认定为公众陈旧的美，或者过度重复而普通的美，一种庸俗落套的日常大众的美。我们换一句话说，先锋的审丑，一定要引起视觉震惊，大众惊愕的怪异之美。一定是不同常规的新奇特异之美。总之要引起人们视觉和心理上的震动，有一种别扭和恶心的感觉。于是丑便是畸形的、怪诞的、错乱的、缺损的、夸大的，一切皆以丑为美。

同时，加塞特说，一切现代艺术都是不可能通俗的，这绝非偶然，而是不可避免和注定如此。现代艺术就是在这一特征下把人群分为两类：一类是大多数的，一类是少数的。大多数的是普通大众，少数是精英式的。大多数是不理解现代艺术的，少数的是理解的。这很奇怪，浪漫主义为一切大众所理解，但现代艺术从唯美、象征、超现实、表现、达达派、印象、立体、分离等等最早的现代艺术，当然也是极先锋的艺术，却并不为大众所理解。于是便有了所谓

艺术精英的称呼。

这也许只能从个人感受能力上去看，少数的极有感受天赋的人能理解现代艺术。另外，现代艺术也在近百年来构成了传统，见怪不怪。我们把最早的先锋派作为一种习惯，从过去和未来两端作为参照系，现代艺术又是一个通俗易懂的东西，在繁复多变的形式背后其实是极简单的东西。

互文性之所以重要，还不在于它揭示了所有文本之间的相互联系，因为这是一个事实，客观存在，我们所做的工作仅仅找出文本与文本之间所依赖的关系与性质。最重的是它对先锋形成的悖论，或者说它揭示了先锋的一个死结。首先，互文性肯定是先锋的，自古而来文体均是独立的，那种分门别类的历史，使各种文体在长期的演化中形成了各自独立的特色。因其模仿论（理念的模仿）作为源头，让人产生一种虚幻的心理，觉得文艺家是在一种创造，一种典型化。而互文性打破了文类之间独立性的神话，使文本写作走向了一种综合。另外一个隐患却为一般人所忽略，那就是互文性对先锋的一种毁灭性打击。无论何时何地的先锋，它都会对当下以前的文本进行否定批判，然后按照新的艺术规则重构。也就是说，先锋相信创造了新的内容与形式，先锋是发展了文学艺术的历史。这表明了先锋不仅仅是毁灭，它也创造了经典。所以先锋无论承受多大的压力都是有价值的，这种创新，这种发展观，这种革命性推动历史，以胜利者姿态站在潮流的最前沿均是先锋引以为自豪和骄傲的。但是互文性揭示了这一切不过是一个神话，是一个谎言。整个世界是一个大文本，所有的小文本之间不过是互相影响、挪用、抄袭、模仿、拼凑。所谓彻底的革命与颠覆是不存在的，或者说与传统进行彻底地了断也是不可能的，因为互文性原理决定了它们之间的传承关系。这表明了一切先锋行为从本质上是无意义的，即使先锋称颂的形式上的创新也不存在。先锋也就不复存在了。

先锋，先锋面对的极端挑战是解构，互文性，后现代的意义消解。因为这一些前提，可以宣布先锋是无效的。那么先锋应该何为？是否可以休矣，将来绝对没有了先锋。这是一个巨大的问题，正好是这个问题提醒了我们，先锋没有一个统一确定的定义，没有一个无数先锋统一拥有的内涵，一个标志性的口号。我们只有具体的个别的先锋，先锋派也仅是具体的针对性，在一个领域，一个范畴，一个类型间所产生。先锋是前提性的针对某种状态做什么。先锋在某一种特定条件下完成了自己的先锋任务，这时的先锋也就可以休

矣。先锋随时会被后来的先锋所代替，最简单的说法，先锋一旦成为传统，成为经典，也就宣布了它自身的死亡，先锋应该永远在下一个目标，下一个场域。

面对互文性先锋做什么?后现代给予很好地回答，也就是我在《碎片与拼贴》、《戏仿与反讽》两讲中谈到的，既然创新成了一种不可能，文学已经如巴塞尔姆所说的枯竭了，那先锋所做的另一极端便是拼凑与戏仿。面对无意义，先锋该怎么说呢？既然整体世界都没有意义了我们便不再为意义奋斗了，我们文艺家的责任和义务也就没有了，我们全都轻松了，这反而好办了。我们有两个极好的去处：一是无功利的审美愉悦。不为意义的内容，而为审美的形式建构。二是文学艺术的游戏说，我们来做文本的游戏，文字的游戏，一切形式的游戏。既然所有的意义都没有了，解构了，我们不妨拿意义来反讽一下，拿真理来嘲弄一下。这时候先锋们仍就站在队伍的前面指手画脚。当所有人与事都顺乎潮流而走的时候，注意，在这个前面总有一个引潮的人，那就是先锋。

现代艺术的核心特征是：分解与碎片。

而我们一切传统艺术都是整体性的，人也服务于这个整体之中，于是我们把传统的文学艺术称之为人的艺术。人的艺术被瓦解，那个现代艺术的核心原则把人也打碎了分解了。生活现实也是如此。因为审丑，他们把人和事物改造成许多稀奇古怪的形象，以一种前所未有的姿态构成我们沟通事物理解人性的特殊方式。于是艺术中出现了新方法：非人化。这表明一切文艺文本中人与事物都不是以整体的正常化的方式出现，而是非人化。所谓非人化是指文本中，人不像人，物不像物，我们理解的人与物必须经过我们的重新组合与建构。这就出现了现代艺术中一个彻底的变化：现代艺术的创作是非实体化和非现实化与非人化。那么我们理解分析也变成了非实体化，非现实化，非人化。创作与评论，理论与实践均是向着非人化方向发展，这也是我们认识现代艺术的关键之所在。

我们说文学技巧，或者方法，总认为它属于形式以下的某个东西，或者是为内容服务的一种手段。这个看法是陈旧的，也是错误的。我们称之为技巧的那个东西，是一种文学艺术文本的综合因素，它是全部形式的综合与内容互为表里，这个说法也还不全对，就其内容，或者思想里面仍然饱含了技术，所以不能把技巧看成附加的东西。用雅各布逊的说法，如果文学科学想要成为

一门真正的科学，它就必须把手段看作是它唯一的主角。一个文学的或艺术的文本它所具有的文学性或艺术性实际就是它的技巧性。因为技巧播散在整个文本的一切角落，渗透到文本的一切元素之中，创作发生如此，创作成果如此，创作批评也如此。我们所说的技巧第一，实际就是文学性与艺术性占据一个文本的首要位置。

文学艺术的技巧有先锋和后卫之分，同时某一技巧的变化发展也同样表现出先锋与后卫，这很好理解。有的技巧从来没有过，是伴随先锋行为与思潮产生的，例如意识流手法、戏仿、凝视、拼贴，这些是先锋创新的手法。有的技巧是自古以来便有了，但先锋们改变了该技巧的性质与方法。碎片技巧自古有之，而后现代先锋所用便与古典的、浪漫派的碎片完全不一样。反讽、变形、迷宫、元叙述都经历了复杂的技术变化才作为先锋手段的。大概应了一句俗话：化腐朽为神奇。所谓先锋行为必定会有一套先锋策略，一套反常规的技巧，因为没有反常规的技巧便达不到先锋的目的。实际这本书最贴切的名字应该是《作为手法的先锋》。我们谈先锋技巧一般是指形式的，这是一种幻觉，其实思想也极具技巧性，某种思想成为一种范畴，作为一种结果，并且有效地把它表达出来，思想里所含的技巧也许比形式技巧更复杂、更隐秘。思想的技巧主要在思维方法上，一种想法的萌芽也经过长时间的思想运动才能成为一种明确的概念、观点、范畴、理论。这个中间有逻辑的技巧（主要方法），也有感性直觉的技巧。怀特海有《思想方法》，伽达默尔有《真理与方法》，胡塞尔有《现象学方法》，后现代的德勒兹、鲍德里亚尔他们的思想也是方法性的，特别是解构主义思想家巴特、德里达、拉康更是一种方法。

由此可见，我们的思想也是一种方法的表达。

可以这么说，现代艺术是先锋的产物，因而现代艺术中便荡溢着先锋的幽灵。那些被分离派支离破碎了的色彩，被立体派撕裂的各种人形，都是古代经典艺术品的幽灵，它们寻找回昔日的优雅与崇高，重塑他们美丽伟大的英雄形象。没有了，先锋派用一个词取消了一切传统的梦想。反，反了一词又构成长长的革命队伍，反神话，反英雄，反故事，反小说，反戏剧……一切皆反。

整个就是一个反动派。

先锋，又是寻找的幽灵。古往今来，名山大川，长江湖泊，水给予的镜像，

心灵被真实的虚幻与透明所诱惑，奥林匹斯山的神庙，盖压三百里的阿房宫，刀枪剑戟的秦川，儿女私情的陇中，还有风情月白的洞庭湖，那个古代的月白之夜有一件藤萝的衣服与香草贝壳的头饰，传出阴沉沉而低回的吼叫，如地下运行之火，狺狺地呻吟，岩熔地脉在山谷或者鸟岛上飘着，蚩尤用独角耕出的火种，屈原像山鬼那般幽怨，娥皇扭着蛇一样的身体。神话虽然是不死的精灵，但它诉说死去的冤魂内心的欲望，没有圣人的语录，草民在嗷嗷待哺，无法不是世俗的情怀，汇合古今凡夫俗子洋洋得意的嘴脸讲述着商品教之后的拜物寓言，那里还有甜得发腻的又有一点儿腥味的淫秽心理。

先锋们不仅把正人君子的道貌岸然撕成了碎片，同时还把那些山鬼女巫打扮成庙宇里的神像，叽叽咕咕，嘟嘟哝哝，永远都呓语般地念着别人也听不懂，自己也不明白是什么意思的经文，所有宗教般的信仰没有一个教徒用词语把它说清，教徒并不知道自己干的什么，但永远都在执著地干下去，先锋，说出来也只是一个宗教徒。

寻找的，也就是那业已失去了的世界，把颠倒了的世界再颠倒一次，让疯狂的世界可以更加疯狂。外部已经失去我们寻找的象征符号，只有向内，只有人们内在的精神世界包罗万象而又永远无边无沿。翻动一下石器时代的考古遗址，地下的尿骚与霉酸味儿激励着每一个精神的盗墓者，听他们讲述一下，太阳在谷场能否暴裂谷穗与思想，高擎着一只不灭的香火，在长长黑夜中去漫游，月光下的咖啡屋，一杯茶，一杯咖啡，还有一杯久而不用的是月光，一杯月光，一颗沙粒均是世界最后的临界点。我们在感受事物的时候，更应深层地思考事物，事物对象为什么在险峰而不在幽谷，为什么一汪水流成了超越高山的想象，又转而沉寂于山谷密穹的幻觉，有几个艺术的幽灵在宁静而寂寞的在海边劈浪淘沙。一个女妖拽着白色的腰带，飘动想象的精灵。那两个饱满的乳房烛光照尽生存的苦难，伸出雪白的手引渡万世孽缘的信徒，一悬洞庭湖边的白月，风轻得羽毛那般拨动波纹，一丝云彩抽打着自由的天空，幻化为动人幽蓝，你可以由此洞穿遥远的往事，或者深黑的地平线边把头颅系成愤怒的呐喊，万籁俱寂的记忆编织成雾白的罗网，无论天使的精灵或墓穴里的僵尸，只要惊动了记忆，便没人能阻挡把意识的钟声敲碎，那条隐秘的隧道或洞穴把婴儿和少女从地狱中运送过来，在峭嵯的悬崖上，在尖利的荆棘中，在浑浊的溶液里，淬火者，溺水者，结束于混沌无序的迷宫中，我们只能在朦胧的幽光中，翻动那芳草萋萋的无意识，一个自我的盗火者在领航，人类到底是看到自己的前途与命运，还是回首去寻找死亡的归宿。

寻找不是客观世界的出发者，而是内心隐秘探索的回归者，所谓无意识

的源头，实际就是人类的童年。

有一把带火的钥匙，能打开去天堂与地狱的大门，收割所有的苦难与快乐，都是你在母腹之内早已酿造好了的苦酒，所以每一个人实际都是自我的宿命者。

异化(Entfremdung)，马克思主义者说，异化是在一个堕落社会里的，个人实践一个道德堕落的过程。这是社会政治学的教条，异化的当代发现，是异化充肆于人类社会的一切领域，在人与事物的一切领域里有异化的痕迹，望文生义的解说是异于自己的变化，这个变化由我出发，变成了一个我的对立面，这往往能直接揭示某个词语的本质含义。异化的对立词：同化、不变、坚守、凝固等。异化的表征可以作现象学描述，在资本主义或当代社会已经成为一个日常生活现实经常发生的事实，只要我们置身于一定的文化语境，我们便会随时随地的异化。异化的大白话是，人与物时时刻刻在改变自己，自我向他者的转化，直接可怕的后果是在所有的自我异化中都变成他者，产生一个对立面，我们成了自己的敌人。异化，置死而后生。先锋也是置死而后生。异化就是先锋。

异化与先锋都是在永不停息地改变自己。

异化，非我化，异化指向作家艺术家的心理是一种病态的变化，它是一种不可以避免的现象，每一个文学艺术工作者不可能不异化。这是外在一个文本的异化。同时每一个文本也必定是异化的，因为你不是现实生活的照相式实录。我们可以这么说，过去所谓的经典小说异化仅指向艺术形象的异化。而现代小说，特别是当代小说的异化，是一个文本的所有元素都在异化。简单说它异化到了反小说了。所有先锋行为或先锋文本也都如此，先锋也在时时刻刻的异化。哪怕是一个极小的技巧与细节，他们都不肯认祖归宗。在社会、经济、政治异化以后，文艺作品的异化，更重要地表现为一种精神概念，是一种心理变化的概念。例如一个女人异化了，在异化前后那个女人从身体状态还是同一个人，仅仅在于她在异化前后的行事、心理、语言、习惯的截然不同。这可以充分看到人的异化从精神上来说，是一种人的心理内化后的变异。尤其表现在文艺领域中的艺术家。

这是黑格尔和马克思创造这个词时绝对没有想到的。当初黑格尔于法律领域使用异化，仅仅是从伦理道德上考虑，而马克思则只应用于他的社会学。今天的异化很少使用，它业已作为一种常识，在文艺方面它是一种更内

在的隐秘道路。先锋实际在宣布:异化为一种普遍的艺术原则。

先锋派没有朋友,他处于四面楚歌,双面受敌。

先锋派与大众通俗的行为观念,审美爱好为敌,同时与古典传统的经典艺术作斗争,甚至他还得和资产阶级的知识传统和价值观作斗争。先锋派便处在这么一个悲剧性的困境之中,因此,先锋派最能体现出时代的革命精神。

先锋派在四面受敌的情况下,最要害的是他,孜孜不倦地与自己为敌,如果不能坚持随时改变自己,那么他的先锋本质一定会受到怀疑。异化正好是永不停息的。

如果我把思想理解为可以用言说来表达的观念,或者说一切哲学都在讨论我们人类史以来全部的伟大的观念,那么文学艺术作为观念的载体,用文本来说清世人的一切道理,我们只需要直接参加辩论会就行了,文学一直都有文以载道的宗旨,那仅作为思想形象的表达,对文学先锋而言自古以来他们并没说出什么高明的见解,再高明深刻的文学思想从来就没有,或者说永远也不可超出哲学的言说。我想思想先锋大抵在社会、政治、经济、文化等方面,而且在当下语境中大多具有一种事件性,演化一次行为的冲突,思想自身便是革命性。

因此文学艺术的先锋最引人注目的是他的形式上的激进变化,或说是一种新的范式的创立者。

具体来说是他创造了该艺术种类中的独特语言,例如分离派创造了点彩式的色彩语言,立体派创造了分裂式的几何形体语言,勋伯格创造了音乐中的无调性语言,弗洛伊德创造了人文学科中的精神分析语言。每种文类中的先锋都为文学艺术创立一种新的语言方式,并使它成为一种绝对特立独行的技术方式。可以肯定的是每个先锋都会为该艺术制定一个自己独有的艺术规范。

先锋除了他大胆激进地反抗以外,剩下的全部是他在形式技术上独特新颖的方法。《先锋小说技巧讲堂》便是研究先锋小说的一切技术元素,特别是把某一技术方法放在历史语境中考查它的沿革,不同时代的运用,作为先锋技术它包含了哪些新的要素,其特征是什么,有何作用。任何一种技术方法都会在不同的时候有它的新演进,对于先锋技术的未来,我给予一个可能性的估评。

先锋的技术方法，看起来似乎有些像批评的武器，实际上我仍是从创作发生学上去认定它，因此，所有的技术方法我都从原创的文学作品中找出范例。极个别地使用自身的创作实例。其所谓技术方法一定都是可操作的，可以实证的，我除了指出它的特征以外，还企图说清楚它在具体写作中的方法，首先是它隐藏在思维中的方法，如何运用思维，然后才是该方法形式的要素，使用时注意它的核心，辅助手段，以及与他种技术方法的区别。

一切技术方法都带有艺术家个性的奥秘，未必能全部说清，或者说从根本上也是说不清的，但它毕竟是形式的，那就是，我们是可以大致给出一个技术规范的。

《先锋小说技巧讲堂》应该是《现代小说技巧讲堂》姊妹篇，也是其续作。《现代小说技巧讲堂》实际并不完全讲技巧，是一部小说基本理论的书，讨论现代小说之所以构成的一切基本元素，因此，我的准确用名是《小说诗学》。《先锋小说技巧讲堂》是在基本理论的理解上，对小说更深层次的理解，对所有有难度的技术范畴的一次越界研究。这是一本名副其实的现代小说的技术规范。在我的见识范围内，这是中国目前唯一的一部研究先锋技巧的书。在世界范围内有没有，我不知道，在我查考了数千种资料以后，仍没有找到同类型文本。

先锋招致了太多的责骂与误会，甚至怀疑世界上是否有没有先锋这一行当。先锋不是魔鬼不是妖怪，当然也不是英雄不是伟大的天才，他仅仅是对过去的文艺传统的不满，而现行的文艺又有太多的失误与缺陷，先锋是从媚俗的泥淖里重新进行一次文艺规范。

先锋是在否定中制定新艺术规则的人。

我们这里必须把先锋派和先锋区别开来。先锋派很好理解，在 19 世纪最后 25 年起，到近百年出现了许多的先锋流派。例如印象派、超现实主义都是很明确的文学与绘画上的先锋派。先锋派在现代艺术史上取得了无比辉煌而巨大的成就。今天来反思也许还带来一些小小的弊病。据我的认知而言，20 世纪以前的先锋给我们的文艺史制造了巨大的难题，甚至它穷尽了文学艺术创新的可能性，标志了文学艺术的终结时代。未来真是很难提供更大更新的艺术文本了。

未来是否还有先锋派，我的回答一定是有的，但是会极少，因为连个体都

已经碎片化了，再构成整体流派的先锋真是非常困难，我们真正进入了多元时代，文艺也一定是多元的。所以集中的先锋从自发而言几乎是不可能，除非是一次高度理性化的组织。

先锋则不一样。先锋是永远存在的，这包括那些有先锋意识的人。个体写作无论是主流或者是边缘，都是可以具有先锋意识与先锋姿态的，因为在艺术上从来不会有一个人满足现状，终其一生都会不断地对自身的极限进行挑战。这种挑战姿态便是先锋。

当今之下到未来可以肯定地说，先锋是一种个人的本能行为。一种求新求异的心理情怀。他不可能是一种强制的，理性编排的结果，因为，从今以后先锋不存在任何的功利因素，反而会招致许多的批评与侧目，这对先锋真正提出了更高更新的要求。

先锋的最坏境遇，退回到仅仅为个人内心的一种爱好，或者出于对以往巨大的文艺成果的一种怀念，试图寻找一些文艺创造的突破口，有可能创作一部连自己也无法估价的怪异作品。先锋作品丧失一切美好的光环以后，他真就是自家菜园子里做的一次嫁接实验，作为个体和家人的精神食粮。至于先锋是否能创造巨大的艺术典范，这便视个体与时代而论。新经典很难产生，但可以肯定的是，只要有划时代的经典，那一定是文艺史上最好的先锋。

如此说来，我们时代不需要先锋了。不是，时代永远都会需要先锋，关键是今后时代的人不再乐意充当先锋。

那么我们今天在这儿研究先锋技巧又有什么意义呢？别误会，研究先锋技巧并不是为了铸造一个先锋文本（当然要创造先锋巨著，无疑是要使用最新的先锋技巧）。我们一切的文学艺术创造永远都需要新的技术和方法。无论是现实写作，或幻想写作，都是可以使用已存在的先锋技巧。

简单明了地说，先锋技巧可以激活我们当下与未来的文学和艺术的创作，而且凡属伟大杰出的作品，绝对都会部分地使用先锋技巧。反过来说，没有任何先锋技巧想创作出超越前人巨著，这几乎是不可能的。

先锋是我们文学艺术的基因。

我们这个时代有太多的伪造，太多的谎言，对先锋而言伪造与谎言是双重的，一方面存在许多作伪的先锋，即本质上并不是先锋而打着先锋的旗号而欺世盗名；另一方面世人对先锋的态度是作伪的，他们并不真正清楚先锋

是怎么回事而詈骂讨伐先锋为骗子与谎言，大有置死而后快才肯罢手。先锋承担了太多的误会，几乎没人在清理门户的时候给先锋一次正名。

先锋到底是怎么回事，可以说每个人心里都有一个自己认定的先锋模样。最通俗而又不负责任的一句话就是，先锋，先锋嘛，就是读不懂。

因此我在全书中写了前四章，历史地考查先锋的由来、产生、背景及命名，先锋不是一个固定含义和现象的指称，它有多种可能性，也就是说有多种多样的先锋，先锋对于自身是一种可能性，对于文本创造也是一种可能性。有史以来先锋是最说不清的，因为多元多义，几乎没有一个准确的边界，这一次就先锋的含义给出了规则与逻辑起点，也就是我们从什么维度来谈论先锋。总之，前四讲说的是先锋的一些基本问题与理论。

在《现代小说技巧讲堂》中我讨论的是小说的基本元素，属小说本体论。但是现代小说也是一个变化的概念，小说也没有自古以来一成不变的基本元素。考察20世纪后半期以来的小说，可以说没有可以称之为纯小说的概念，说句大不敬的话，小说地地道道的是一个杂种。小说是一个筐，什么东西都可以往里面装。例如非虚构性小说，或者反小说等。这表明小说的基本元素在变化，增加了新的因素。我认为当代小说的新元素有元叙述、荒诞、意识流等，故此有了五、六、七三讲。小说的新元素远远不止这三种，将来一定会更多，我考虑的这三讲是其根本。意识流是从根源上导发了小说新机制，不仅如此，精神分析使整个人文学科发生了根本性的变化。元叙述使小说最基本的要素叙述发生变化，小说有了新的叙述形态。这也从根本上影响小说里一个核心关系：现实与虚构的关系。调整现实与虚构的关系并且以新的形式表述它，元叙述便充当了这么一个新的角色。荒诞是从存在的角度考虑小说，如果某一元素永远笼罩着小说，未来也不能卸除它身上的铠甲。这也许是双层的：一说任何小说的语境都是荒诞的，因为时代是荒诞的，人与事物也是荒诞的；另一说是小说在制造荒诞，无论采取什么样的方式它都在揭露存在的荒诞，如果我们还把意义与无意义置于小说的核心位置，那么荒诞便是小说的永恒。在这三个基本元素上，我没能贡献出新的东西，但元叙述的研究是超越前人而成为了系统的。

在写作之前，我也不知道元叙述还有这么多可能性，分类愈细，发现元叙述的功能是复杂而奇妙的。

元叙述的产生使小说所有的基本元素都发生变化，特别是各元素之间的关系，是元叙述带来的微妙调整。

文学艺术的重要性，有史以来都是相对的。文艺复兴时期，文学艺术有异乎寻常的重要性，而中世纪呢，文学艺术变得不重要，几乎濒临灭绝的边缘。在中国历史上有文以载道说，似乎颇具重要性，其实并不太重要。

又可以这么说，传统的文学艺术对他的后代来说是重要的，因为经典都产生在过去的传统，成为教育的一种手段。历史崇尚人性，要拓展人类的深层问题，文学艺术充当了重要手段，这在已往的经典中已得到明证。如果我们深入一下就会发现，文学艺术的重要性在历史中实际是一个伪问题，文艺能作为政治道德的工具吗？如果能，我们的历史从没有因文艺改变其政治制度，民主、自由、正义不会因文艺便有了一套很好的社会理想。所有的道德沦丧其根本原因是社会的，没有哪一个时代的道德好坏是由文艺作品决定的。文艺作品没有那么重大的使命，但却引起了千百年的误会，使文学艺术家也沾沾自喜地认为文学重要起来了。

这一点奥秘被先锋们所看破，例如它可以摧毁以往的任何文学体系，包括它的经典。大胆极端地创造文艺新形式。先锋做的是一个文艺的前后替代关系，也正好通过行为说明了文艺的不重要。过去认为那么重要的经典，摧毁之后，整个世界并没出现什么消极影响。

当代先锋所做的工作正是这种去神圣化，使文艺归于平庸，归于日常，因此先锋会把文艺弄得面目全非。

现代的文学艺术一个最重要的还原，文学艺术品是不重要的。凭心而论，将文学艺术与社会、政治、经济、道德的锁链割断，它的重要性便弥散殆尽。那么文艺品仅仅是回到文艺家个人的怀抱。

文艺品仅与个人的心智与爱好有关。

现实与幻象同为小说的两个幽灵，传统小说绝大多数以现实为根基，因此有了模仿说，描写也在艺术的细部发挥真实的威力，现实成为了小说写作的依据。小说在孜孜不倦地奋斗，摆脱这么一个幽灵，凡属远远地离开现实才能编撰成绝好的传奇故事，人物摆脱了现实的成分也变得灵光乍现，现实会使小说变成收录机和摄像机。但是传统小说又绝离不开对现实的扭曲与想象。

先锋是绝对弃绝现实的，把人类社会的一切都提高到幻想的高度。并把现实粉碎为无法还原的幻象。我们可以这么推导一下，现实是一个基础，传统文学便是以现实为出发点构成的艺术形象。现代文艺作品却是针对传统

艺术形象产生了一套叙述策略。而先锋则是针对传统的艺术形象和现代艺术的表现策略而形成的一套分解与破碎的方法。

先锋的核心方法便是一系列的否定策略。

小说天然是历时性的，一个故事从现在开始到将来结束，一个人物从小到大的活动，小说内环境时间也是历时性的推移。小说家开始写故事，伴随一切元素前进，最后把故事写完。读者也是从故事，或者一个小说的开始阅读，视觉与思考都是历时性地进展，读完之后便获得了这个人物与故事的完整印象。可见小说是随着时间的惯性开始的。

时间是小说的秘密武器，并且在小说中起着异乎寻常的作用。一方面作为结构的因素，结构的组合即时间内在地联结着各种要素的关系。另一方面时间的经验既作为活动背景的因素，更重要的作为主题的含义，小说提供给大家的是物理经验式的小说时间，如果说到第三个时间要素，那是文本内人物的时间体验，与作者、文本人物、读者三者共同感受的时间经验。这个时间概念它让我们相信在那个时间框架内，人物、故事、环境都逼真性地出现过，依次我们可以称为故事时间、文本时间、写作时间、阅读时间，对时间的经验感，作者与读者都不会错位的，由此而推论：

时间成了现代小说的真正主人。

时间是流逝的，连续不断地被代替，单向地朝着一个方向，永不可逆地向前行走。因此，时间是连续的继起，是连续的绵延。这种连续性使现代小说中的诸要素不可能共时性存在。但是，客观世界的存在均是共时性地存在，在任何时间的刻度里，山、树木、房间、河流、大街、田野都是在共同的时间存在中，分立于不同的空间状态。因此，小说时间与客观时间相比，小说提供的时间是一种时间的幻像，是一种非真实的时间，一种想象中的时间。

于是对小说时间的革命便成了先锋的任务。

奥地利理论家斯坦策尔说：同时性只能作连续的安排。语言的连续模式使得传达同时性几乎是不可能的。对于小说来说，解决的办法就在于通过暗示再创造出一种幻觉。因此两条或更多的情节线索被分割成许多短小的片断，这些片断飞速和万花筒般地变化，即是说几乎是同时的。在两个情节流中，对于同时性的进一步接近，是通过在一个情节流（同时性）中插入指涉另一个情节流的语言母题而达到的，《尤利西斯》的奥芒德饭店中的一章，显然是运用了这种技巧。这种办法是否真正能将连续的时间处理为共时性经验

我们暂可以视为一种方法，我们还可用时间分层法，或时间转换惯例，即故事不断地回到从现在到过去事件的诸多时间水平。所以，恰好在叙述所涉及的时间的几种不同层次的深度上，回忆的事件就常常变得明显可见了。或者还可以采用横断面场景的方法。我们暂都可以将它们视为将连续性时间处理为共时性时间。这四种方法将视为小说时间革命的方法。

就其本质而言，这四种方法并不能解决历时性的共时化。因为语言受句法、章法约束，我们一句话，一段文字均是连续性的书写与阅读，如果说能产生一些共时性那是共时性记忆带来的结果（即被想象成共时的），从根本来说，这些方法被叙述仍是历时的。如果要使连续时间彻底断裂成为共时，只有破坏语言的连贯性，使小说中的一切元素都成为碎片，即像后现代主义碎片那样方能达到共时性的效果。这种碎片必须要成为《白雪公主》和《女人们》那样的文本。注意，文本碎片的写作在古典与现实主义那儿早已存在，但不是真正的碎片，真正的碎片要使文本内的碎片相互之间不构成逻辑关系。因此我写了《碎片与拼贴》一讲。这是现代小说空间革命最重要的手段。目前看来真正有效的，而且是唯一的方法，能使历时性小说共时化的最好策略也就在于此了。

表面看起来，一个小说的语境是由作家给定的。其实不然，因为作家也要置身于一定的时代，也要呈现为一定的生存状态。一个有良知的作家，他一定能洞知当下与未来人类的生存困境。文明程度越高我们时代的危机越深，我们精神所出现的病态更加严重。是我们世界的危机与困境决定了我们小说的根本命运。这告诉人类，我们将永远处于反讽语境。一切技巧方法都在为着改变人类命运而奋斗，这不是夸大，也不是危言耸听，而是人类知识分子的内在使命。本书中的《戏仿与反讽》、《变形与魔幻》、《迷宫与含混》、《互文性与陌生化》都是一种技巧与方法，也是一切先锋所使用的手段，最终导致今天变成一种文体。那么这些技巧与方法与人类命运有什么关系呢？最多也只能说它们是一种审美，一种现代审美罢了。我们只要研究一下巴思、巴塞尔姆、霍克斯，尤其是品钦，我们就会清楚地看到，他们调动了所有的先锋技巧来写作，表面看起来那是一些万花筒一般的文本，可以说他们是技巧主义者，难道他们仅是展示其技巧吗？不是，在所有技巧方法的背后藏着他们尖锐激烈的现实态度。品钦一生全部的创作都以熵化这个热力学第二定律为支撑点，这是干什么？一个人用了一辈子的力量反对熵化，揭示了我们时代生活各个层面的剧烈的永无休止的熵化，最终导致了人类社会的热寂，这仅是一种寓言，

不是，他直接地指出人类终极的可怕后果。

巴塞尔姆提出他唯一信任的形式是碎片，难道仅是一个对技巧的承认，实际上他看到了我们时代碎片化的现实中有我们人生与社会的一切真相。这如同萨特、贝克特等发现荒诞一样，贝克特选择了一种典型的似是而非的语言方式，表现出我们这个时代的失语，难道仅是一种技法？不是，既然人类的荒诞是必然的，那就必然产生《等待戈多》式的失语。这告诉我们所有的技术方法的背后均有自己的思想原则。其本质的按语便是为人类生存的命运而奋斗。

碎片、戏仿、变形、迷宫、反讽、魔幻……它是我们这个时代或未来的现实存在方式，今天是我们眼前的现实，我们要构造这些基本现实，无疑这些现实世界的状态便变成了表达的基本方式，然后成为一种普遍的文体。

由此可见，这些技巧方法也有它现实生存的依据，无论它看起来多么先锋，它都不是从中空里掉下来的，它产生于我们的生存现实，它产生于我们文艺发展过程中的历史变化。任何一种技巧方法是此而不是彼呢，它产生的因由均离不开它的语境。离不开我们艺术家对生存的挑战，几乎可以说，我们每一个思考生存的人都是时代的先锋，仅在于他的先锋意识以何种方式表达出来。

《先锋小说技巧讲堂》这本书有一个缺陷，本来应该有一讲要谈先锋思想的先锋技巧。上文已谈到任何技术方法都不是单纯的，背后都含有重大的思想原则，这是指技巧而言，实际还含有另一层意思，任何形式都是对内容的表达，但任何形式自身也会是一种思想，荒诞的思想，反讽的思想，迷宫的思想……现代方法和后现代方法，实际也含有现代思想和后现代思想，因此所说先锋的技巧，实际也含有先锋的思想在内，说先锋思想，并不在于我去列举几个惊世骇俗的大观念，我说过所有观念都已被古代的智者偷去，或者哲学家已穷尽了我们思考的所有新观念。我这里强调的是作为一种最先锋的思想是如何表达出来的。思想的特征是用什么技巧表达出来。先锋思想如何成为一种可能。

最重要的一点，我要强调的是一种技巧方法如果依葫芦画瓢是容易的，任何技巧都不是机械的，是一个鬼灵精，是一个艺术审美的精灵，对技巧方法的掌握不能只是一个外形的表达，重要的是对这种技巧的思想的把握，而思想的技巧更重要的是一个思维的技巧。如果对艺术技巧作更深的探究是不

能忽略该技巧的思想方法。它的难度在于,形式技巧我们可以显而易见的感知它,看到它。而思想技巧它潜行在思维运动中,是看不见的地下之火。

本应该写一讲先锋技巧的思想,或者是先锋思想的技巧表达,实在限于时间的仓促,这一版已无法完成,我坚信未来会有再版的机会,我再来补写这一讲。

人的形式是人生。

人生永远都会充满一种流逝感,老人孩子,男人女人,政客乞丐概莫能外,尤其是文化人更有一种流逝的沧浪,永恒不归的宿命。望一眼灿烂的天空,你会迷恋阳光一辈子,眺望青山,你会执著于人生绿色的信念。从内心深处采掘光线与颜色,化成永恒欲望的梦想。

你会说永远不要做先锋,时时刻刻都在疲于奔命,先锋的姿态决定了它永远进击。

现代艺术把先锋派看成极为重要的表述因素。因为现代艺术追求新颖、奇特、独创。同时现代艺术把丑的形式当作了典型。后现代艺术则把先锋作为重要的构成因素。因为后现代艺术追求的是混乱、怪诞、重建,并把审丑的美学布散在艺术的一切细微末节中,先锋,从现代艺术开始一直到未来,他都是一个永远的幽灵。

先锋并不在现实中寻找依据,所以他们对现实持否定性态度。先锋是对一切艺术的模仿者说话(艺术是对生活的模仿),因此先锋对现实的态度只能通过传统艺术的中介而实现,并且从根本说他是反模仿论的。现代艺术以前的一切古典艺术均是在寻找历史与现实的必然性, 这也包括现实主义态度。先锋粉碎了人们的这一梦想。

哲学家雅斯贝尔斯说, 孔子是一位把他的思想限制在现世的可能性之中。这表明孔子也是一个先锋。在文明始初的年代孔子就放弃了必然性,相信可能性,对于人性的判断(包括人的判断),都立足于一种可能性,这是极为先锋的思想。在我们今天的时代越发证明了,现实只是一种可能性,因人因时而异。世界真是没什么永恒的东西,这一点随着新的科学技术的发展予以证明了。

先锋对于我们每一个人而言也将只是一种可能性。

我从北京赶回湖南岳阳，在一个阴雨绵绵的冬天，站立于青葱翠绿的山顶，桃花山绵延东西，北瞰长江如带，南边是开阔的原野，视线的极端处便是灰茫茫的洞庭湖。湖上潮湿而柔润，蒸腾而上的是水汽，在空中织成那些纠缠不清的雾。雾，绿浪一般地在田野上涌动，包围山根，浸润草丛，从那些松柏矮树枝间滑翔而过，爬上高高的水杉聚成一团晶簇，抽成一缕飘带，散成无数难觅踪迹的线索。雾是顺着山刃峭石舔上去的，在一个美女晒羞的凹槽里停了下来。已经上午十一点钟了，雾还在山弯里化成云朵，翻涌，缠绕，凝聚，游移。一点没散开的意思，我弟弟便在那堆雾里放起了鞭炮。我们一大家人都伏在母亲的墓前，叩头拜揖，她在这个山坳里已经睡了十年了，乳白色的雾便是这般盖了她十年。我父亲说，这白东西就是你二妈的阴魂，我们兄妹称娘为二妈。

扫完墓后，我父亲说，老大，我带去一个地方，翻过山那边的凹槽便是毛家的祖屋，那里有毛家太婆的大坟屋，你出生的时候，我从毛家祠堂赶回家，路过太婆的坟，一股灰白的雾从林间浮上来，像是一柱青蓝色的光，在坟上罩着，拱成一个圆环。回家了，你便出生在那个早晨，是太阳出来的时候，你一定要去看看你的阴坟，都几十年了。我动心了，那种民俗能掀动人本性的一些东西。可是下午已约好了和文联的作者座谈，只好匆匆地离开了我家祖居的那块地方。山林之间，白雾之下长眠的母亲。

乡俗：每一个人的出生都有一个和他性别不同的前辈，等着机会借尸还魂，所以，每个人都应该记住自己的出生地，记住那个转世的阴坟。

那么我的幽灵便是那毛家太婆，或者是那一束灰白色的青光，抑或是那个早晨缠绕山林祖屋的雾。我一直都没敢坐实了去想这个问题。少小离家曾在六个省市漂泊居住，这个幽灵是否还跟着我。或者一个人的幽灵到底在身体之内，还是在身体之外呢？谁也回答不清楚。

先锋，于我来说也许就是这么一个回答不清楚的幽灵。

但无论怎样，它都是我灵魂的一部分。

第二讲

先锋的由来

一、先锋概念的出现

先锋(avant-garde)这个词据马泰·卡林内斯库考查,最早出现在法国历史学家埃蒂安·帕基耶(1529—1615年)的《法国研究》中,其文说:"随后展开了一场针对无知的光荣战争,我要说,站在这场战争中,塞弗,贝兹和佩尔蒂埃构成了先锋……他们两人奋勇作战,尤其是龙沙,从而使另外一些人在他们的旗帜下投入战争。"值得注意的这是一节谈诗歌运动的文字,在诗人前驱之后有龙沙和贝雷两位绅士加入了诗歌阵营,但全部使用的却是一套军事术语作为象征。这表明在1600年前帕基耶所处的时代,先锋一词是作为军事术语,而文学上的隐喻不过是临时租用,这从后来的《东比利牛斯军队的先锋》这份刊物来看,他的用词也很明确,它的时间在1794年,这份刊物是捍卫雅各宾派思想的,这暗示军事术语用于政治含义。

1825年奥林德·罗德里格斯的《艺术家、学者与工业家》中是这样说的:"将充任你们先锋的是我们,艺术家;艺术的力量是最直接,最迅捷的。"这是一本对话方式的书,争议的关键,历来被认为是圣西门首先使用该词。他们谈论艺术使用先锋一词,应该是圣西门与罗德里格斯作为一种共识的。产生误说的原因很可能是罗德里格斯的对话一文,是以作者名而收集在圣西门作品卷第十卷中。今天讨论失误已经没什么意义了。我们只要通过两则引文看到一个作为军事与政治的先锋术语,分别已用于诗歌和艺术门类中了。

更明晰的例证是库尔贝和马奈的出现。1855年库尔贝作《我的画室》为其思想与艺术的宣言,强烈地反对时尚,反抗现存体制、阶级,强调政治使命感,

在他的影响下产生了达达主义、客观写实主义、未来主义。库尔贝因此被称之为那个时代的先锋。马奈1863年的《草地上的午餐》以其光线、色彩、人物裸体的惊世骇俗地反抗传统艺术。以后四年中被毕加索模仿为27幅油画和150幅素描。现在看来库尔贝不是我们认为的先锋，但他所处的时代，库尔贝的先锋意义在于改变现实世界，属于一个写什么的问题，而马奈与毕加索的先锋在于改变艺术世界，是属于一个怎么写的问题。库尔贝指向内容是一个观念态度问题，而马奈、毕加索是指向形式，是革新一种艺术方法的问题。

由此看来，先锋无论是政治军事，还是文学艺术上的称谓，都是走在时代与艺术前面的一批探索者，故此又称为前卫派。艾布拉姆斯总结他们的特点说，他们破坏文学艺术上现存的繁文缛节，创造不断更新的艺术形式和风格，描绘迄今为止无人问津和隐晦主题，前卫派艺术家往往是对现存秩序的异化。他们主张自成一统，让墨守成规的读者从情感上受到震动，并向资产阶级文化准则和正统性挑战(《欧美文学术语词典》196页，北京大学出版社版)。

我这儿并没有更多地对先锋一词的产生进行细微的考证，原因是先锋一词的产生与我们今天所言的先锋一词并非具有共同的含义，也不能在一个共同的语境下使用它。

其一，先锋早期用于军事政治，表现为"左"倾的面貌，它在艺术与文学中是一种租借，临时的功用。没有形成理论家的共识。

其二，先锋在19世纪中期含有负面意义，具有一种嘲讽意味，常使用于语言论争中的隐喻评估。这在圣伯夫和波德莱尔的评论语言中都是如此。值得注意的是，波德莱尔爱使用现代性一词，而现代性一词倒有今天先锋的积极含义。

其三，先锋理论家雷纳托·波焦利发现政治上和艺术上两个先锋其内涵上不是统一的。在1830年是联合的，而10年以后是离异的。政治先锋是通过革命宣传和斗争的结果，有了无产阶级先锋一说。艺术先锋则是背离公众期望与大众风格，鼓吹的是艺术上特立独行。这决定了两种先锋在19世纪下半叶的必然分离。我们谈论的起点只能从艺术先锋那儿开始。

二、先锋文学产生的相关问题

19世纪的先锋一般是在艺术领域之内，较少的也谈及到文学的诗歌中间，相当一段时间我们谈论的是艺术先锋，它一直延续到20世纪初的各艺术派别中，如达达派、立体派、表现主义等。文学上有意识的先锋应该是表现主义的戏

剧与小说，超现实的诗歌与小说，意象派的诗歌，理论上则以精神分析的产生为标志，下面我们对几个重要问题进行比较分析：

第一，先锋写作在前而先锋概念在后，到我们公认的先锋派出现后，先锋写作与先锋概念一词也并不完全统一。先锋写作是个体的意图，而先锋概念是在一定语境下的概括。首先我们对文学传统作一个假定，从亚里士多德开始，我们的文学以模仿论为传统主流，即作为现实主义源头，那么按先锋含义，一切背离于模仿现实的写作都应该是先锋的。这样我们的浪漫主义，传奇写作就应该是先锋的了。显然我们不能把一切自反性颠覆都视为先锋，因为一个时代总会有多种文学现象并存的局面，而看待一种先锋文学现象，是要在一种具体语境中分析，从作家自我创作意识的态度出发，换句话说，一个作家是否有意识地针对某文学传统进行反叛，同时还得看他的文学创作是否提供了新的内容与形式作为业绩。在公众意义认可的先锋产生于1825年，这并不能作为先锋写作的一个标志。我的意思是说，先锋写作是个体自主意识的行为，个人本能的一种吁求，它和先锋口号，特别和先锋派运动不一定有多大关系。这很容易取证，先有了兰波和洛特雷阿蒙的写作，后才有超现实主义及以他们的创作为经典文本。现在我们看看在先锋口号忽明忽暗的时候，我们应该注意的一批真正的先锋写作，它是一个未曾明晰的暗潮。1759年劳伦斯·斯特恩的《特里斯特拉姆·项狄传》，1798年路德维希·蒂克的《法朗茨·斯特恩巴尔特游历》，1789年以后威廉·布莱克的诗歌，1797年柯尔律治的《克里斯特贝尔》，1857年福楼拜的《包法利夫人》，1857年夏尔·波德莱尔的《恶之花》，1866年陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》和此后的《卡拉马佐夫兄弟》，1887年杜雅尔丹的《被砍倒的月桂树》，1907年斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》、《死亡之舞》，1889年保尔·布尔热的《弟子》，这是一个极不完全的统计。另外从名单上说还有兰波、魏尔伦、王尔德、乔治·穆尔、叶芝、康拉德、纪德、斯泰因、庞德、阿波利奈尔、洛特雷阿蒙等一大批作家与诗人。这一名单的人物和作品均是在先锋一词未成为公共认同时的先锋写作，他们在艺术领域里从内容到形式都有巨大的开创。这里讲的是在弗洛伊德那本《释梦》1900年出来之前的文学现状，从20世纪开始文学先锋就慢慢地成为一种自觉意识，在现代主义运动中先锋才有了高潮。这里需要说明的是，我们并不能把现代主义与先锋写作截然剥离开，有意思的现象是，先锋一词的明晰是和现代性、现代主义几乎处于同步状态的。作为现代主义和先锋派均是历史的概念。但它们是交织的，现代主义在半个世纪内是一个持续运动，被后现代主义所代替，而先锋派像幽灵一样总在这国或那国短暂地出现，例如意大利便在不同时期均有称之为先锋的小说、诗歌和电影。

我们今天如何看待先锋概念和先锋写作的不同步，首先，观念是一种现象的概括与提升，先锋概念晚于先锋写作是正常的，同时一种超前意识的写作会抵制各种命名，这样便会造成现象与概念中的不同一。其次，自古以来具有一种前卫性质的写作，一方面是语境的压迫；一方面是艺术家无意识地自觉追求，寻求超越，寻求新的内容与形式，这也是一种艺术自身的吁求和规律，他们不会为口号写作。这也决定了先锋写作在前而口号在后。再次，先锋一词，无论军事政治上的命名，它都是一次过激的行动，同时艺术要求新变，也是一次反叛。这种在前的革命行为，在当时都不易估评，反倒容易作为负面的称谓。只有当一个概念内涵稳定以后，才有两相符合的理性行为。最后，先锋派作为标识，作为团体、运动、流派，它是众多艺术与文学现象的综合，并非是某种单一文学或门类艺术的一个具体作品的概称，因而先锋一词也就不能有特别精准的内涵所指，这告诉我们不必强求统一的先锋概念与先锋写作。我们从20世纪的写作现状看，先锋派别作为运动在20世纪上半个世纪便已经消失，在中国80年代最早有几个先锋写作，始终也没成为流派，写作者自身并不承认先锋。但从世界文学和整体发展看，个体的先锋写作从来就没间断消失过，而且到后现代时期，这种先锋性的性质显示更明确，更尖锐。

第二，先锋与现代性两个概念几乎不可分割，有着千丝万缕的联系。现代性自启蒙主义以后有着悠久的历史，而先锋是晚近兴起的，从军事政治中移过来的，比较鲜明的表现，主要在绘画中呈现强势。因而据我看来，先锋一词几乎不能独立，它也许是个体写作的一个内心宗旨，纵观文艺史看，凡命名先锋派的运动都不很长，多出现在电影、绘画、戏剧类别中，文学的先锋派团体反而比较少。现代一词始于五世纪后期，漫长时间里是作为一种比喻的用法，最早是针对二世纪出现的古典（classicus）一词使用，现代（modernus）一词是西塞罗从希腊词归化为拉丁语，现代作为时间词我们没什么可讨论的，司汤达在1814年写完的《意大利绘画史》提出古典美与现代美，使现代含有一定历史意义的偏移，即在浪漫派中的美学含义，四十多年后与波德莱尔现代性一词意义重合，指向了美学的现代性。波德莱尔1863年《现代生活的画家》中有专节论现代性，他说，我们可以称为现代性的那种东西，因为再没有更好的词来表达我们现在谈论的这种观念了（波德莱尔《1846年的沙龙》424页，广西师范大学出版社）。同样我以为有了古今之争，现代一词便是现代性源头，而先是现代性含义的历史使用，很长时间后才有波德莱尔对现代性的命名。现代性（modernity）问题是从美学上明确的，而且它的特征仅是艺术的一半，现代性是短暂的、易逝的、偶然的。而艺术的另一半是永恒不变的。在波德莱尔那儿

现代性是我们今天认定的先锋，而他认为的先锋却是夸张的负面的。这也更好地印证了先锋写作是一直在持续的，它的命名却是有反复的。作为思想的现代性，一定是伴着现代一词发展演变，含义的稳定应该是18世纪的启蒙运动以后，发端在伏尔泰和狄德罗的百科全书派的那儿。有意思的是，现代这个词开始很长时间也是负面的。雷蒙·威廉斯认为Modernism，medernist，modernity（现代主义、现代主义者、现代性）三个词在17、18世纪相继出现。19世纪之前的用法大部分具有负面的意涵（当其意涵比较具体时）。……但19世纪，尤其很明显地在20世纪有一个运动使modern的词义演变朝向正面意涵……意涵已经由广义变为狭义，专指特别的趋势、潮流，尤其指1890年至1940年代的实验艺术与创作（《关键词》308、309页　三联出版社）。从现代一词的演变我们清晰地看到现代性是在美学上明确的，现代主义却是作为20世纪初的思潮与运动。在这个历史线索中，先锋或先锋派只是间或插入这个现代主义的文学与艺术运动，如果细致地寻找，先锋一词是先进入艺术，从库尔贝到后印象派、达达主义、表现主义，则先锋派现象比较明晰。文学上的先锋现象则更具体地指称为某派，某个主义，例如漩涡派、超现实主义等。这样一来，你想把先锋理论和现代主义理论二者切割得明明白白也就不可能了。这是先锋派和现代主义相联系的方面，那是否说二者完全等同了呢？如果这样我们只要使用一个词汇就可以了。不然，二者似乎针对的方向目标，或者适应的范围大小又有差异。约亨·舒尔特-扎塞说，现代主义也许可以被理解为一种对传统写作技巧的攻击，而先锋派则只能被理解为改变艺术流通体制而作的攻击，因此，现代主义者与先锋派艺术家的社会作用是根本不同的（《先锋派理论》11页，商务印书馆）。现代主义与先锋派从本质上都实施一种否定策略，但其针对性略有不同，按扎塞和比格尔的观点，似乎先锋派是针对社会体制，而现代主义仅针对文本革命。这种决然对立的划分是否合理，我们存疑，但我们仍是看出了它的不同。先锋派的历史并非一成不变，在19世纪中后期产生时，或许是针对艺术体制或一种时代风尚的反叛，20世纪先锋派比较明确，而且在各门类包括文学与艺术之中都有其团体的印迹，他们的创作并非仅针对艺术体制，而是有许多具体的手法策略。相反，作为整个现代主义潮流，重要的是指向了社会思想领域，最明显的作为现代主义潮流的尾声的存在主义是一次大的思想潮流，主要代表他们声音的杂志便叫《现代》。同时存在的荒诞派和新小说派都很难说他们仅仅是作为技巧的否定策略。应该说现代主义运动在20世纪上半个世纪是统一的，连贯的，先锋派是具体的，阶段的，后来有称名先锋派的团体，但他们的所指并不和此前出现的先锋一致。从性质而言，现代主义是先锋的，

20世纪60年代后现代也是先锋的。从近百年来的文学艺术发展看，有各种运动和流派，称名不一，但先锋一词似乎在他们中间有一根隐在的核心线索，既承担否定性策略时又创出新的技巧和手法。

第三，先锋与先锋派的关系是含混的，命名并非确指与稳定的。明确说作为先锋是个体的意识状态，而作为先锋派的团体与流派称名是含混的，一个很有意思的现象几乎可以这么说，自己承认为先锋派团体和流派的艺术与文学的集体少之又少，文学上明确的仅意大利文学史上的新先锋派，产生于1956年，后来成立63社，为新先锋组织，而对20世纪初的先锋派则具体称之为微暗派和隐逸派。拉美最早的先锋派应该是鲁文·达里奥，1888年发表《蓝》视其为标志，其后有诗集《亵渎的散文》与长诗《生命与希望之歌》，均是极端实验之作，成为整个拉美现代主义的源头，但被称之为象征主义。庞德和奥登可以称之为先锋派，但庞德的诗歌团体被称之为意象派与漩涡派。捷克的先锋派称之为旋覆花社，风行欧洲最大的先锋派应该是延伸在文学和艺术两个领域里的青年派，但分为各种流派，称为青年维也纳派，青年波兰运动，青年比利时集团，五青年派，这就是说，先锋派并没有真正以先锋派为旗帜而命名，在批评理论中一般对先锋派是指认性的，是一种他称，先锋派没有自称。在19世纪中期，先锋派是政治社会学意义上使用；在文学和艺术上是比喻性使用，在19世纪最后25年之前并不存在，卡林内斯库这句话意味着先锋派真正的出现在25年之中，那么这时的先锋派指哪一些团体与流派呢？查一下文学史艺术史便能发现。艺术上有象征派雷东、莫罗、沙凡纳、克利姆特、塞甘蒂尼等，后期印象派塞尚、凡·高、高更及紧随其后的表现主义、立体主义。瓦格纳被视为象征主义的创始人，提出诗歌要仿效音乐。斯特龙伯格说，易卜生、瓦格纳、陀思妥耶夫斯基还有法国象征主义者，在整个欧洲，从罗马到斯德哥尔摩再到圣彼得堡，形成一个声气相投的先锋派团体。斯特林堡（是表现主义的源头）、邓南遮（唯美主义代表）、王尔德也是，或许他是这场运动中最主要理论家和最有争议的人物（《西方现代思想史》362页，中央编译出版社）。文学上也许应该从唯美主义算起，1886年9月15日莫雷亚斯发表了《象征主义宣言》，这是一个自觉的运动，代表人物有马拉美、兰波、维尔哈仑、梅特林克。小说有乔里斯·于斯曼的《逆流》（1884年），杜雅尔丹的《被砍倒的月桂树》（1888年）。戏剧上有阿达姆的《阿克塞尔》，雅里的《乌布王》（1896年），梅特林克的《普莱雅斯和梅丽桑德》（1892年），斯特林堡的《去大马士革》（1897年），19世纪最后25年，我们说的先锋派其实还包括另一种文学思潮，即颓废派运动。1886年安纳托尔·巴茹创办了《颓废者》，这是针对资产阶级平庸乏味而提出来的，将激进的政治夸张语言用于文

学辩论，巴茹三年后还参加了议会选举，同时也作为先锋派的早期练习，对资产阶级具有震惊效果。我们因此而寻找先锋派产生的原因，我以为可以从这几个方面看：

其一，政治上看欧洲无产阶级与资产阶级矛盾尖锐化，左派产生了马克思，空想社会主义，并且还取得了巴黎公社的革命的短暂胜利。欧洲资产阶级革命运动不断爆发，1830年法国革命推翻了一个七月王朝，却没有无产阶级的事，依然没有普选权，后来除了意大利的马志尼略有革命成果，1848年法国革命的失败更让知识分子绝望。法国大革命的后果是产生了三大社会思潮：保守主义、自由主义、社会主义。对革命满意的是资产阶级自由主义者，而社会主义只不过是一个乌托邦。保守主义则要求退回到1789年以前的社会里去。仅英国有了维多利亚女王登位，有了一个稳定时期使他们的工业迅速发展。在这样的社会矛盾冲突中，知识分子看不到出路，只有把自己退回到艺术的象牙塔中去，或者在颓废运动中找到一种情绪的宣泄。

其二，19世纪的思想背景提供了一个多元背景，德国产生了尼采的超人哲学，法国产生了柏格森的直觉主义。对于文学而言，最重要的是产生了弗洛伊德的心理学。同时各国产生不同的马克思主义：费边主义、工联主义、无政府工团主义、修正主义、空想社会主义等等。这种思想上的矛盾对立自然是激进主义的温床，从政治思想和社会领域里产生先锋派是最自然不过的事情。

其三，欧洲文学艺术的历史提供了丰富的历史经验，19世纪保持最强劲的是浪漫主义、现实主义与自然主义。也就说文学艺术无论从内容到形式都有其自身的特征，艺术自律成为可能性。这里有两个方面可注意：

第一，文学艺术的前提给我们提供了确凿的假定，即模仿论。更重要的是19世纪文艺是一个由外向内的转型期，文艺的外部功能转向文艺的内部反思。唯美主义和象征主义均是针对艺术自足本身而言的。

第二，自蒙田以后，经由启蒙人们有了自觉的自我意识，自我与自我批判均成为可能，这暗合了当时的思想潮流，恰好精神分析提供了一种文学艺术的向内转。其中，各种流派、团体均产生了自觉的形式追求，各种文学与艺术的类别走向多元。每一文艺门类都有自己的方法手段。这成为先锋仿效、突破、创新的可能性。各种极端的文艺手法势必会产生更多新颖奇特的形式。因而先锋派出现在19世纪末并不是一个偶然，而是时代社会的必然，也是艺术成熟的必然。在研究先锋派时，我以为有几个关键的地方要注意。从时间特征看，要从政治上注意1830年与1848年两个时段，从思想上要注意的是尼采、马克思、弗洛伊德。从文学人物看要注意戈蒂耶、波德莱尔、奈瓦尔、马拉美、魏尔仑、兰波。

其后有意大利的邓南遮和拉美的鲁文·达里奥。从艺术上要注意印象派，特别是后印象派。这样才能比较准确地找到先锋派的起源，认识他们的特点，探索其成因。

我这里谈及的先锋派，说的是先锋派产生的一种现象。先锋一词，应该是指先锋者，先锋作为个体，有流派意识的则分别投入各种旗帜，更多的我以为真正的先锋仅是一种先锋个体的自觉意识，其原因是：一方面，先锋派从产生那天起均是被他者指认的，而归于各种旗号，而作家本人多数是不认可的。另一方面，绝对多数先锋，其成因是先锋写作在前，而命名在后。这里还暗含着先锋本身是一种在前行为，他自身在探索，他自身作出的形式上的贡献，他自身并不能定性，因此先锋也含有事后的评估。那些被称先锋派的在当时是否真正先锋了呢？这是可以质疑的，被现在资料认可我们固定它为先锋派，但各国、各地区、各国的流派团体，先锋写作应该是有比较相当宽泛意义上的写作。只有这些才决定了先锋写作的复杂性。我们今天认可的先锋也是值得怀疑的，他作为艺术上先锋性，到底是它的独创，还是它借鉴了同代和前人的技术，我们无法从死人和浩瀚的资料去寻找根源，那么真正具体的先锋我们仍是存疑的。但我们依然要追根索源地寻找。在我看来，真正的先锋比先锋派重要。在那里蕴含着我们真正的先锋精神。有我们竭力要弄清的，是作为艺术手法的先锋。

第四，在和古典主义斗争中的浪漫派是一种实际行为的先锋派，浪漫主义最初源头在18世纪40年代，表达的是资产阶级的感伤主义，忧郁的幻想，对自然的喜好。当时有理查逊的小说《帕米拉》、《克拉丽莎》（菲尔丁曾作《沙美勒》以戏仿讽刺《帕米拉》揭露其浪漫生活的虚假）。1760年奥西安在伦敦发表诗歌时，追求一种对中世纪神秘主义及超自然的爱好。这时浪漫派的重要作品有卢梭的《新爱洛伊斯》（1761年）、歌德的《少年维特之烦恼》（1774年）。19世纪浪漫主义由夏多布里昂和斯塔尔夫人揭幕。歌德与拜伦便是浪漫主义的先锋。浪漫主义到1848年时，其最重要的代表是以画家德拉克洛瓦，音乐家柏辽兹，文学家雨果为核心。德拉克洛瓦的作品有《但丁之舟》（1822年）、《希奥岛屠杀》（1824年）、《幻想交响曲》（1830年），雨果早期主要作品《颂歌集》（1822年）、《爱尔那尼》（1829年）、《巴黎圣母院》（1831年）、《悲惨世界》（1862年）。为什么要提浪漫主义呢？浪漫主义充满激情，斗争的激情，行为的激情，在资本主义斗争和古典主义斗争中都是如此。所有浪漫主义最早都是行为主义的。其一，在头发和胡子上均是夸张的，夏多布里昂、柏辽兹、德拉克洛瓦都把头发做成飞蓬一样的。戈蒂埃的头发和他身体一样长，德韦里亚和博雷尔把胡子留得很长，并把这种胡子视为先锋的表现。其二，着装怪异另类。浪漫青年喜欢头戴鲁本斯

式的软毡帽，凡代克的紧短上衣，异国礼服，女人喜欢搭肩长丝，着长下摆的丝绒大衣，追赶希腊式、土耳其式、苏格兰式的潮流。用土耳其烟斗，戴勒克莱尔式帽子。乔治·桑着男装，戴斗篷，叼烟斗。其三，衣着颜色注意讲究，资产阶级着雪白的高领衬衣。戈蒂埃故意穿一个红色小马甲。普吕多姆露出白衬衣领便是资产阶级形象。浪漫派是黑礼服，灰手套，衣领和袖口都不露一点白色。服装颜色上一定显示出艺术家和资产阶级的矛盾对立来。浪漫主义的行为与着装实际开启了20世纪的波普艺术与行为艺术。在浪漫主义中画马也是一个特征，这始于拜伦1820年发表的《马捷帕》，画家布朗热、韦尔内、热里科、德拉克洛瓦等都把马画得气势恢弘，风采凛烈。浪漫主义者办报办杂志、美展、音乐会、歌剧都是有计划的行为，同时还办有沙龙的各种文社，所有的浪漫主义者都有自己的结社。浪漫派的行动，而且是狂热的行动。雨果《爱尔那尼》上演是一个极好的佐证。当时浪漫主义名人都参加演出的捧场。有巴尔扎克、大仲马、柏辽兹、卡巴、布朗热、博雷尔、德韦里亚兄弟、圣伯夫、戈蒂埃、缪塞、德拉克洛瓦、梅里美、苏梅，当时巴黎所有名流，除拉马丁外，都参加《爱尔那尼》的朗读会与演出剧场，历史记载的1830年2月25日法兰西大剧场提前三小时入场，开幕前票房达到5434法郎，超过了这部戏的总投资。古典主义者和浪漫主义敌对阵营驻于剧场，整个剧场群情激昂，无数掌声，演出后整个大厅呼喊着雨果的名字，取得了超乎想象的成功。当然古典主义者的攻击也引起了不少打击斗殴。《爱尔那尼》整整在法兰西剧院演出了45场。戈蒂埃40年后谈论这件事，命名为红马甲传奇，放在《浪漫主义回忆》的第十章，他讲述自己年轻时代的冒险经历是多么震撼人心的人生历程。他那天穿着红马甲指挥拉拉队，留着与身俱长的头发，指挥唱歌召集人群，他那件著名的红马甲实际是樱桃色的，但这件马甲永远使他成为了新生代的旗手。《爱尔那尼》不是一个剧目而是一个事件，标志着年轻的浪漫主义流派攻占了文学界的巴士底狱。它是争夺法兰西剧院的战争中的决定性时刻，在这场战争中，雨果文社发挥了重要作用，不仅仅因为它为这场最后的战斗输送了队伍。在《爱尔那尼》之前，为浪漫主义戏剧的崛起而展开的斗争在好些年前就已经打响了（《浪漫主义的生活》101页，菲吉耶著，山东画报出版社）。这便是用准确的笔法在比喻地描写浪漫的先锋派，在艺术体制上向古典主义进攻，而且取得了辉煌的胜利。

从上面梳理的线索看来，什么时候命名的先锋派一词并不是最重要的，最重要的是我们从其隐在的线索里找到文学先锋性的踪迹，然后给出一个合理的解说。先锋派以其具体的存在，有它的宗旨和目的，有人员与活动，我们一般可以从文学发展的历史去指认它。个体的先锋便不那么好确认了。因为每个个

体均不会自称自己为先锋派，这不仅仅与当时先锋派的负面意义有关，重要的是每一个作家都不愿意被一种旗号所困，把文学作为个体的事情，是一种艺术的追求。更有一部分先锋素质的作家，仅是自觉的追求，连他自己也没意识到是一种先锋行为。

三、先锋派产生的标志

作为研究我们习惯指出一种现象产生的准确地点、时间、人物与事件的标志，但是先锋派并不是一时间在某地突然产生的，它经过了漫长的发展时期，止于今我们仍只能说出一个大致的期限。

这里我截取卡尔的一种说法：1885年以后有如汗牛充栋的先锋运动乃至各种观念形式。语言、色彩、声音、运动等应用技巧的发展是与观念截然不可分的。它们同化了人们看待国家、社会、群体和自然的方式。创新与观念非但没有分居另立，而是配偶结双，如果说艺术革命是艺术家的目标，那么，也可以说他为革命开拓了道路——在生活方式上，对待文化的态度上，最后在个人与国家的关系上。艺术家——在从马拉美到左拉这个特定的时期内——也是思想家，他们表达工具是一种非政治语言，不管是颓废的象征主义语言，还是可以利用的自然主义语言(《现代与现代主义》第271页，吉林教育出版社)。卡尔的这个总结并没具体指明某类先锋产生的准确日期，但核心地谈到：一、在1885年以后先锋已是一个流派运动，而且是不可胜数的流派运动。二、在1885年以后先锋的观念与技巧是结双而同步发展的。三、特别强调了表达工具：语言的变化。这就使我们明确了先锋大规模的形成是在19世纪的最后20年中，事实上各门类的先锋产生又是先后不同的，而且差别还很大。

绘画上视为先锋的流派是印象派，印象派是以《日出》画作命名开始，该画由莫奈1872年创作的。被称为先锋的库尔贝有两幅画，一幅《奥尔南葬礼》(1850年)，一幅《画室》(1855年)。马奈于1863年的两幅画《草地上的午餐》、《奥林匹亚》也被称为先锋的代表作。就绘画形式的变革，真正的先锋我以为是点彩派画家修拉和分离派画家克里姆特，分别以《大碗岛上的星期天》和《亲吻》为其代表作。这是一种对色彩与形体采用破碎技巧之后又重新建构的新形式。这无疑直接启发了后来的立体主义与表现主义。1885年产生的象征主义也极具先锋化，尤其是他们运用的搬移手法，直接产生了后来的综合主义。

诗歌先锋无疑以波德莱尔为代表，他的《恶之花》、《忧郁的巴黎》是其代表作，其创作始于1855年，视腐朽、恶、病态为一种美，它展示了梦幻的颤动，是最

早的巴黎城市地理学。歌颂死亡，孤独恐惧，直接表达了一种忧郁美学。《恶之花》的五种愿望表达也就是五种理想的破灭。可是波德莱尔对先锋的看法是负面的，如同对政治上的先锋也持一种嘲讽。正是他理性地明确提出了现代性，并规定其含义，应该说他是现代主义运动的第一个文化人。自身作为现代主义文化运动的先锋，却对先锋持否定态度。这种矛盾性正好是先锋萌芽时期的一个特点，由此可见，先锋并不是我们过去所认为的，现代主义是一次理性运动。现代主义必须立足在具体的人、具体事件、具体作品上来分析。而且它的核心是以现代性思想精神为主导来判断现代主义文学。从差异性来看，现代主义是每一个具体作家的现代主义。诗歌的先锋运动第一高潮基本是由洛特雷阿蒙、兰波、魏尔伦和马拉美一批诗人构成的，其代表作品为《马尔罗之歌》、《地狱一季》、《元音》、《无言的情歌》、《骰子一掷永远取消不了偶然》，也是这一批诗人为以后超现实主义提供了精神支柱和创作范本。

小说上的先锋我以为有两个起点：一个起点是英国的劳伦斯·斯特恩，其代表作是《项狄传》，它的时间是1759年到1767年，这个时间大大早于我们确立现代主义先锋之前。这部小说以其内容的幽默、滑稽、讽刺及荒唐不经，与形式上的支离破碎，时空交错，包括空白页、黑页、字体不同排列等特殊手法，获得了文学史上的极高评价。这部小说的先锋形式使得文学史上后来一百多年没有继承者。

另一个起点是《莎米拉》、《约瑟夫·安德鲁斯》，时间是1741年，起因是理查森写了一部畅销小说叫《帕米拉》，但菲尔丁认为帕米拉是个虚伪的人物，于是产生了批判戏仿的愿望，仿《帕米拉》写了一部小说《莎米拉》，Sham 英文即虚伪的意思，这还不够，他于次年又写了一部长篇《约瑟夫·安德鲁斯》，继续嘲讽《帕米拉》。菲尔丁这两部小说的戏仿，并非极端先锋之作，而菲尔丁的行为却构成了创作史上的一次先锋冒险。这也可以视作戏仿文体的最早形式。后来1818年奥斯汀发表了《诺桑觉寺》，这部小说内容上比较平常，但却是一部早期的元叙述戏仿之作。戏仿的是当时流行的哥特式小说，并让作者自己介入进去，采用元叙述方法，提示其创作方法与目的。这部小说的特点很少为后世人所注意，因为其内容的表述极为传统。给奥斯汀带来巨大声誉的是《傲慢与偏见》，其实她的长篇小说《劝导》是一部非常值得注意的作品。

戏剧上的先锋也许稍晚一些，最早的是雅里的戏剧，《乌布王》为其代表，上演时间为1896年，此后有了表现主义戏剧，斯特林堡为其代表，名作为《大马士革》，产生时间为1897年，此后达达派又产生了一系列戏剧，科科希卡的《斯芬克斯与稻草人》、查拉的《气做的心》和魏德金德的《青春觉醒》。先锋戏剧早

期以德国为代表,他们表现出来的先锋特征,主要是融入了荒诞意识,众多的角色采用了变形手法,机械的手法,人物塑造上的反英雄,采用冷漠客观的叙述方法,人物行为与语言上的无意义重复等。

在思想精神里最重要的先锋应该算弗洛伊德。他的重要并不作为思想的结果,或某个运动的领袖。而是在他的深层心理研究,和对思维结构的发现,从内部解决了人的精神问题。自1895年到1900年他正进行人类内心旅程的研究,发现了人的精神结构核心为无意识,站在20世纪大门前,他提供的第一本书便是《梦释》。弗洛伊德的先锋并不仅是一个心理学领域的作用,而是根本性的改变作用。他对屏幕记忆中的自我分析是普鲁斯特最早的无意识回忆形式。卡尔说,我们可以引弗洛伊德论安娜·欧,或多拉的著作来证明他的先锋主义。弗洛伊德对狼人(塞吉乌斯·潘克杰夫)的研究体现了新文学艺术的特征,其方法与立体主义、达达派、超现实主义相同。不同的仅在于弗洛伊德的先锋作品是他的病人的幻觉、梦及其无意识,我们可以说弗洛伊德是这种新文学艺术的起点,在他之后才产生了普鲁斯特、纪德、亨利希·曼、于斯曼、杜雅尔丹、布勒东、达利、吴尔芙、乔伊斯、穆西尔等人,才有了现代主义文学的最高峰。弗洛伊德作为先锋不仅仅是文学的,还有历史学、文化学中的心理分析,彼德·盖伊便是最优秀的例子。在社会学中还产生了弗洛伊德的马克思主义,在后现代时期的政治经济学中,产生了德勒兹、利奥塔、博德里亚尔等重要的代表人物,利奥塔有《利比多经济学》,德勒兹有微观欲望政治学,博德里亚尔有欲望生产,宿命策略,对当下的社会状态分析,他认为我们目前一切事物都进入了后纵欲状态。自弗洛伊德产生之日起,便有各种各样的弗洛伊德主义应用于我们社会历史的各个领域,包括日常生活领域。弗洛伊德不仅是时代的先锋,而且被主流化了,在近百年历史中持续地发生巨大影响。

这里我们从各领域里记录了先锋产生的标记,注意,这是从发生学上说,是伴随先锋概念产生而谈的,如果要论及实质上的先锋,我以为在人类历史的各个时期均有自己的先锋。在一定的语境里,先锋也是一个相对的概念。相对古典主义而言,浪漫主义无疑是先锋,相对于传统,现代主义又是一种先锋,如果相对于现代主义而言,后现代主义无疑又是一种更为激进的先锋。因此,我说,**先锋也是一个生产的概念,在每一个具体的语境中都会有它的先锋。在今天我们应该明白的是,只要坚持在人类社会发展过程中的进步观,那就必定会有先锋产生,先锋不是什么别的,而是根植在人们心灵深处的一种先锋意识和先锋精神。**

第三讲

先锋的可能性

我们已描绘了早期的先锋、先锋派及其状态的一个轮廓，至少也表明了先锋派的出现，但先锋不仅仅是一个口号一个宣言，它有实实在在的内容与形式，我们从它们的实际存在看它们到底给我们提供了什么。

一、浪漫的先锋派

我们仍然从浪漫主义说起，这很关键，我们主要以此来探索先锋的最初萌芽的属性。法国大革命始于1789年，拿破仑兴起到1815年失败，这25年中促使浪漫主义兴起。拿破仑革命也是在启蒙运动背景下展开的，因为拿破仑用法律保护了人的尊严使每个普通人有了权利与机会，是一种自由与平等的原则，任人唯贤的原则，激烈的政治与军事对抗，使革命成为一种现实，这诱发了浪漫主义激情，去反抗古典的规则、理性、秩序、中庸、秀美的东西。拿破仑死于1821年，也就是说拿破仑的最后30年让欧洲人的心灵里时刻都充满了震动和激情，这种激动人心的东西充满了每一个欧洲人的记忆，连神圣的古罗马帝国都那么轻易拔掉了，整个欧洲几乎要一体化。革命让人看到成功也看到失败，于是革命一词便成了浪漫主义的根基，我们只要看一看浪漫主义如何对待古典主义的，便能很好地理解革命的含义。浪漫主义几乎是一种行动的艺术，我们看到浪漫派的文化英雄拜伦，他的《哈罗德游记》一夜成名，他的着装有贵族精致时尚的，也有异国奇装异服，他自己出资武装了一支小军队帮助希腊远征土耳其，自己又有一套闪亮的军服。斯塔尔夫人的包头巾是埃及风格，她在1808年使用浪漫主义修辞一个文学流派，浪漫一词由拉丁文变为德语的一个新词，可能源于中世纪的罗曼司(有狂野、虚构、想象、充满荒野

的场景、传奇等含义），最初是一个地方方言，德语新词为（romantisme，romanticism）意指行吟诗人。以他们的抒情诗为来源，产生于骑士制度和基督教的诗歌（《论德意志》一卷174页）。如果我们寻找浪漫主义的萌芽应该始于18世纪大量属于生活习惯与审美的现象，如喜欢异域事物，北美或南太平洋野蛮的高贵，富人喜欢在荒野废墟上搭建帐篷，哥特小说中的恐怖与邪恶，喜欢想象森林魔鬼与水沼怪物有一种内省温情式的忧郁，于是我们看《少年维特之烦恼》、《海盗》便可以找到踪迹，到卢梭可视为浪漫主义的一个标记。在美国柯勒律治、华兹华斯，特别是布莱克的超验与神秘。拜伦从英国出发，在瑞士、希腊展开的是他行为的一生。这样我们看到浪漫主义有两个来源：其一，政治来源，与革命相关；其二，文化来源，与神秘相关。沙皇亚历山大的例子可看到这二者结合。他是个敏感的人，爱追随浪漫主义，可国家却是按叶卡捷琳娜祖母的启蒙模式管理。1815年因奉行神秘宗教与风流女人朱莉成为情人，意图改变旧的模式，启用宗教精神治理国家的新原则最后失败。但浪漫主义在艺术家的成分组合上显示出一种奇怪的综合，一方面是贵族与资产阶级，他们是雨果、拜伦、乔治桑、巴尔扎克、拉马丁、斯塔尔夫人；一方面是平民、工人、管家、杂货商人、农民的后代，他们是济慈、穆尔、布莱克、蒂克，他们是社会各阶层的综合缩影。这均构成了浪漫主义的错综复杂，但它却体现了空前绝后的创造力。浪漫主义给我提供了一些什么或者说针对先锋派来说，它有哪些前提因素呢？

1.浪漫主义与革命性密不可分，它是主观的，激情的，充满了不可遏制的情绪与力量，给人一种永远冲在前面的感觉。

2.浪漫主义是探索主观精神世界的理想，抒发一种强烈的个人情怀，除了彰显个性以外，笔触也探寻到人类心理，因此有关记忆、自我却是他们注意的，外在事物与个人内在建立的微妙反应关系。是心灵世界的无限扩展。

3.浪漫主义者都是行为的，自然是强大夸张的，个人生活方式也是特立独行的，服饰与行为也含有夸张，虽然迷茫与颓废，但他们的一切都是有目的性。

4.浪漫主义在美学态度上是伟大崇高的英雄式，一种壮美。另外也有悲悯的玄妙的，表达对一种神秘事物的喜好，因而借助鬼怪幽冥表现恐怖神奇，美学上也走极端的美与极端的丑，在强烈反差下造成震惊的效果。

5.浪漫主义也是一种否定式的张扬，一种力量地进击，这表现他们在政治斗争，或者针对一种文化体制，以一种夸张的热情，去毁灭对手。强烈地反对古典主义。他们用自己一生的生命行为去参加政治活动和艺术创造。

6.浪漫主义以天马行空的方式构成艺术世界，超级地运用想象的权利，

他们催促了一种幻想文学的产生。浪漫主义进入了梦幻，进入了人类精神世界的错综复杂，极大地扩展了本能的解放，因此浪漫又意味着放纵，不拘一切规矩。突破了一切形式的限制。浪漫主义还极端热爱自然。

在先锋文学产生，或者说先锋还是一个政治军事术语的时候，浪漫主义作为文学流派与古典主义的对抗，无疑对文学先锋是一个极大的启示，或者干脆说，浪漫主义本身也是一种先锋行为。

二、唯美的先锋派

我们再看唯美主义。一个流派，一种风格的起源，无疑是一个时代伟大作家的产物。但那些隐秘源头却让人百思不得其解，例如表现主义源头在凡·高，象征主义和原始主义始于高更。立体主义始于塞尚。而这些伟大的源头始初却是极为不幸的。唯美主义、颓废主义源头在爱伦·坡。他1813年生于美国巴尔的摩，死于1849年，年仅36岁，一生贫病交加，从小被人收养，后又被养父母遗弃，从小自谋生活。当编辑，写诗，在1829年前出了两本小诗集，1930年写短篇小说，开创了美国式的侦探小说，1936年和表妹弗里吉尼亚·克莱门斯结婚。11年后妻子去世，他陷入了精神分裂，两年后的一个夜晚死在大街上。而凡·高自杀，高更死于贫困。奇怪的是，生活的贫困并没决定他们的生活态度，但影响了他们的艺术态度。他们都是毕尽了生命能量去寻找艺术真谛。爱伦·坡创作了七十多篇小说和五十多首诗歌，不朽的作品有《丽基亚》、《黑猫》、《阿瑟古屋的倒塌》、《被盗的信件》、《乌鸦》、《铃》等。而爱伦·坡在世的时候永远也想不到，他会影响今后艺术史上众多的流派。

阿瑟古屋主人罗德里克·阿瑟请求儿时的朋友来他家。来访者便从一个暗淡荒芜的环境来到一个破旧的古屋，接近这个古屋时便有破旧、压抑、废墟、阴森的感觉，仆人和医生见到我表情都很冷漠怪异。我见到朋友时披头散发，脸无血色，敏感和恐惧，他认为古宅左右他情绪与灵魂，他妹妹玛德琳将要死亡。我企图帮助朋友摆脱恐惧。几天后玛德琳死了，我们把她装在棺材，但古屋出现了动荡不安，他更是极端恐惧，某个雨夜古屋出现各种声音，我给朋友朗读故事来镇定，他最后控制不住说，我把妹妹活埋了。但是几天后的夜里，妹妹穿着寿衣出现了，血迹斑斑地扑上哥哥，最后双胞胎这样死了，古屋也倒了。

这篇小说无疑使用了超自然的象征，罗德里克变疯的过程，含有隐在原因，艺术家与疯子，歇斯底里的幻觉加速人物的死亡。另外这个闹鬼的故事

是古瑟迫害妹妹，妹妹变成吸血鬼来复仇。还可以说它是一则寓言，妹妹有母亲形象，来惩罚古厦，因为哥哥乱伦，弃了妹妹。罗德里克最后通过自我毁灭完成了这个作品，可视为作者对《启示录》理解的象征。这个小说包括哪些要素呢？恐怖，神秘，淫乱，人格变态分裂，感官错乱，幻觉，自我毁灭。

我们再看《乌鸦》，在沉闷的夜晚，诗人在翻阅古旧书籍怀念爱妻莱诺夷，房里响起错乱的声音，似乎有人敲门，他喊妻子并有久远空旷的回声，有人敲门，他打开窗板，乌鸦飞进来了。于是诗人问各种问题，问姓名。朋友为什么弃我而去。上帝赐给饮料，我怀念妻子。有什么办法驱散痛苦。灵魂能否回到天国，反复六次均回答永无希望。我愤怒地赶跑乌鸦，但仍然蹲着，在地上投下阴影。乌鸦阴影是一种永无希望的象征。无论小说与诗的意境都是孤独与忧伤。乌鸦象征哀伤与怀念，一种油尽灯灭的绝望。永无希望便是那绝对的悲观主义。我们看爱伦·坡怎么表白他的艺术观，他说，一首诗完全是为诗而作（《诗的原理》），文字的诗是为美的韵律的创造。它唯一的标准是趣味。他还在《创作哲学》中说，忧郁是所有诗的情调中最正宗的。在所有忧郁的话题中最忧郁的就是死亡。这表明最忧郁的话题便最富有诗意，当死亡与美紧密联系在一起时，美妇人之死无疑是最诗意的主题。这些观点一直贯穿爱伦·坡的诗歌和小说中。波德莱尔是这样评价他作品的，欣赏的并不是那些使他有名的表面的奇迹，而是他对美的爱，对美的和谐条件的认识，是他深刻而悲哀的诗，精雕细刻，透明，规则如首饰，是他令人赞叹的风格，纯粹而怪诞，紧凑如盔甲的锁扣，自得而细密，最细微的意图都有助于轻轻地把读者推向预期的目标……爱伦·坡喜欢让他的形象们活动在透出腐尸的磷光和风暴的气味里发紫、发绿的背景上。所谓无生命的自然具有了生命自然的性质，像后者一样，发出了超自然的、过电一般的震颤。空间因鸦片而加深，鸦片赋予它一种神奇的，具有各种色彩的意义，使各种声音震动起来，其声响更加意味深长（《1840年的沙龙》165页、167页）。波德莱尔甚至直接描述了爱伦·坡这种颓废主义文学，在《再论爱伦·坡》时宣称，颓废文学这个词意味着有一种文学的等级。有了上述一些梳理，我们可以放心归纳出爱伦·坡小说与诗的艺术特征：

1.追求一种和谐完整的形式，讲究音律、节奏。一首诗为诗而作，简单说就是"为艺术而艺术"。小说和诗是独立于生活之外的。艺术与技术独立发展，和自然并不矛盾。

2.迷恋神秘恐惧，精神分裂，性变态与放纵。一些腐朽、衰败的场景与事物，一种精神绝望的颓废思想。

3.人格分裂，自我毁灭，反抗常人之态，追求忧郁、神秘、狂放、强烈的病

态体验，怪诞神奇也是一种审美范畴，同时追求一种美的震惊。

4.美追求一种有趣味的效果，在作品中要印象统一，效果完整，赋予特殊的优势。艺术家在一个作品中要完成自己的预期的目的，不惜用反常来达到惊奇的效果。

波德莱尔推介爱伦·坡不是一时兴趣，他译介爱伦·坡作品，并细致研究爱伦·坡的作品的美学观与艺术特征，为其编辑作品集。在波德莱尔那儿爱伦·坡的一些基本艺术思想已经清晰了，为艺术而艺术，一个艺术品要有趣味，要有震惊的艺术效果。追求忧郁、腐朽、颓废的一些美学特征，这里波德莱尔总结爱伦·坡艺术成就，大力宣传，还不如说，波德莱尔申述自己的美学观和艺术追求。他的代表作《恶之花》150首诗共分六个部分，表现一个孤独忧郁、颓废病态艺术家曲折的精神活动，诅咒巴黎腐朽的物质世界，特别探索了人类罪恶根植于心灵世界，大量表现邪恶、变态、同性恋、精神分裂，极尽全力去寻找苦难与死亡的奥秘，罪恶病态之花是一种感官错乱与麻醉，他追求特殊美，即邪恶丑怪的病态美。在光怪陆离的现实中审视病态社会与病态人生，邪恶和腐朽的城市，真正的残酷和罪恶在我们的外部，也在内部，我们要把可怕的恐怖的东西用艺术表现转换成一般的美。波德莱尔主张为形式的艺术，推崇想象力，着力表现那些神秘腐朽、罪恶变态的事物，呈现为阴沉颓废的风格。特别在《应和》一首诗中强调万事万物彼此联系，以各种方式呈示自我存在，他们互为相补感应，象征隐喻，物我一致，感官应和。这是象征主义宣言，只是比较起，爱伦·坡来更唯美、更神秘，真正作为现代主义文学的序幕而拉开。

戈蒂埃在1835年发表了《莫班小姐》序，公开打出了唯美主义宣言。美与艺术应该是没有功利和目的，追求为艺术而艺术的创作。他的《珐琅与雕玉》诗集便是代表作，其中《卡门》一诗倾倒无数读者。戈蒂埃直接导发一个唯美主义诗派，取自希腊神话缪斯所居山名，帕纳斯派。讲究形式美，特别是音韵节奏之美（这是爱伦·坡在《乌鸦》提倡论述的）。公开声称艺术与生活和社会道德没有关系，是独立的。他们持续了两代诗人，分称前帕纳斯派和后帕纳斯派。戈蒂埃和奈瓦尔、波德莱尔都是好朋友，都崇拜浪漫主义大师雨果，而且是浪漫派的极力维护者。1831年后唯美主义的反叛实际是针对浪漫主义的，如同浪漫主义反叛古典主义一样，不同的是浪漫主义反叛包括政治和艺术上的彻底反叛，而且是一场白热化的战争，唯美主义的反叛是一次平缓的过渡，以形式的讲究，韵律节奏、意象的复杂为特征，唯美主义在于抵制浪漫主义不节制的情感。但是他们中间仍还有相联系的地方，如重视自然风景，

注意神秘事物，讲究极致和多样的手法。他们的态度和方法又是一致的。

唯美主义走向极致是法国和英国的沟通，是文学与绘画的联合。19世纪70年代惠斯勒、史文朋、佩特三位艺术家在英国展开了唯美主义，所罗门和史文朋以其放纵颓废的生活姿态出现，特意穿着奇装异服，打扮成半是古希腊半是现代人的样子，他们让生活模仿艺术，推崇一种病态生活，两个人本来就有疯癫症状，裸体，女人姿态。佩特以玫瑰先生自居，他的核心就是放纵与艺术。1884年法国小说家写了一本轰动欧洲的小说《逆向》，这是一部颓废的峰巅之作，没有故事情节，人物也仅是追求极端的感觉体验的新高峰，埃森蒂斯是一个古老的城堡，唯一后代家族，主人公约翰30岁了，由于隔代遗传长相酷似第一代传人。他对光线有着奇异的恐惧，整天待在房子里，他经历了两个情人，和美国杂技演员龙拉尼娅放荡不羁。第二个情人是口技演员，他让情人表演吐火女郎与人面狮身像的对话。约翰从小体弱，神经脆弱，患有淋巴结核病。在饮食时爱颤抖。他别具一格地开了一个告别阳刚之气的黑色晚会，食品、裸女、酒，一切都是黑的，于是开始隐居，结束人生生活状态，过一种艺术生活，在巴黎远郊找到合适房子，房子上层让两个仆人住，穿上奇装异服，楼下也是一个古怪的设计，餐厅变成船舱，墙像书的皮革封面，窗前全是鱼缸，卧室豪华但却像一个修道院。有大量的藏书藏画，最钟爱的是莫罗的莎乐美。还有佩特与罗尼乌斯的作品，经常读的是魏尔伦、波德莱尔的作品。喜欢假花，肠胃不好，吃东西便呕吐，每天都生活在梦境中，某天他在镜中看到自己苍白的消瘦，没有正形了便请医生给他注射营养品。约翰追求奇特的幻想与感觉，每天离不开灌肠器，半夜吃午饭，喜欢陌生女人奇特恋情。这部小说把生活与艺术，科学和历史全包容进来，打破情节结构，全是局部的新奇感觉，神秘体验。在《逆向》之后英国1887年产生了乔治·摩尔的《一位青年的自白》，这本书是随意杂乱的写作，集中叙述唯美意识产生以来的现象，写活着的波德莱尔、魏尔伦、兰波、马拉美。描述画家们的生活，回忆读《莫班小姐》的快乐。这本书仿效了《逆向》与佩特的《伊壁鸠鲁主义者玛里于斯》的主张，从现实生活中隐逸起来，喜欢孤独与非自然的有艺术价值的生存环境。他创造的是一个轻松、欢娱、莽撞好打听、易受影响的摩尔形象。唯美主义文学高峰在王尔德那儿，1890年他创作了一部长篇小说《道林·格雷的画像》，主人公格雷是个美男子，他希望美男子青春永驻，书中时间凝固，美成为一种永恒的现实。于是他放纵、颓废、变态、淫乱，所有的邪恶都留下抹不去的痕迹，当看到衰老丑陋，而凶残罪恶的样子。于是用匕首刺破画像，结果杀死的是自己。小说集中表达的是自我分裂的双重人格，最后毁掉了良心。结论是丑恶是唯一

的真实。这是一部影响很大流传很广的好书。由于不融于资产阶级社会，主要是昆斯伯里侯爵不满儿子和王尔德的交往，利用法律报复王尔德，指责其中的同性恋，被叛徒刑两年。实际不能被容忍的是王尔德的颓废生活方式，他有一流的讲演天才，又穿一身怪模怪样的奇装异服，长头发是中分的，他们搞笑，放纵影响到社会一批年轻人，这也包括兰波和魏尔伦的同性恋姘居，他们粗野无度，公开裸体，互相中伤寻找极端的感官快乐体验，兰波用刀子刺魏，魏尔伦用手枪向兰波开火，互相打伤。由此我们看到19世纪中叶以后，个人和社会是极其尖锐的对立。只不过让我们看到的是，艺术家用生活行为方式和艺术创作的极端追求，一种双向地反抗，这种反抗恰好是于斯曼的小说对社会生活的逆向而行。

这条艺术发展的线索始于爱伦·坡，到波德莱尔创造性地发挥与推广，戈蒂埃明确提出口号，有了于斯曼的代表作《逆向》，然后英国在绘画里成为潮流，乔治·摩尔的小说其实是一个唯美主义的历史回忆，最后到王尔德的小说达到高峰，结局是社会法律压制扑灭了他们。我们梳理这条线索找到什么：

其一，整个文学的历史到唯美主义这儿，真正形成了艺术的自律，文学的反思与否定便可以在内部展开。为艺术的外部讨论仅仅是我们社会历史的认识，而非艺术的认识。

其二，文学艺术的审美历史到19世纪结束时出现了新的认知范畴，过去一般美的认识是崇高、典雅、优美、和谐，而颓废主义产生使我们注意到特殊美的范畴，邪恶、暴力、腐朽、变态、衰败、恐惧、凶杀也是审美范畴之内的认识，特别重新给予孤独、忧郁、废墟更高的美学价值。使丑恶美学成为一种共识。

其三，文学和艺术的极端表现仍和艺术家的行为有关，浪漫派、唯美主义、颓废主义与其说是一个艺术创作口号，还不如说是一些文学艺术家的行为挑战。这种行动美学也极大地影响到时尚和未来的艺术发展。

其四，如果从文化上反思，浪漫、唯美、颓废表面的行为仅是我们看到的一部分，更多的可能是被封闭在历史之中。其实正好让我们发现文学艺术在那个时代是多元并存，相互咬合的，我们看到19世纪欧洲中期开始有古典主义残余，浪漫主义高潮，现实主义方兴未艾，自然主义独立一帜，象征主义、印象主义在文学中是一种核心力量，唯美主义、颓废主义成为一种浪潮，这正好说明文学是一个多元并存的局面。它们有互相渗透的，也有对立反抗的。这是一种真正开放复兴的艺术状态，因此便可以给我们提供很多开放的文本，因而顺理成章的有了一个大规模的现代主义文化运动，因而也催生了众多的先锋及先锋派的产生。

三、现代主义的先锋

先锋概念经过漫长时间才定型，而作为先锋的实质行为，在人类的任何历史时期均有存在。我们要提出一个问题，为什么先锋到了现代主义文化运动中才处于鼎盛呢？我想原因之一，是文学艺术发展到完善和规范后，文艺规则成为一套陈旧的制度，对文艺发展产生了阻碍，而艺术家又不满意已存在的规范，因而有了创新原则的冲动，这才有了先锋。在现代主义以前，一切古典的、传统的文学艺术形式均已非常成熟，这才有了人们在旧的规范中寻找突破。

原因之二，现代主义运动不仅限于文艺，而是扩大到社会生活的一切领域，特别是资产阶级经济处于鼎盛，一切社会制度化的东西也趋于完善，中产阶级在欧美正在形成，那么新型的社会生活方式要求有一套适合他们的文艺新规则，人们也有了新的审美寻求，这种背景下产生一次文艺激变是再正常不过的了。

原因之三，先锋与现代一词有某些隐在的一致点，那便是对新的迷恋。先锋无疑是对旧的反叛，求新，一定意义上说，先锋总是代表一种新的秩序。而现代一词是对后期拉丁语现代的沿用，六世纪的拉丁语Odemus有希腊文中Neo（新）的意思，Odemus把现在与逐渐流逝的古代相比，以古代的退却与现代的替代作为递进过程，无疑现代便会有新的含义，在中世纪便是这个用法，一直流行下来。其Odemus是与古代相比较的，但含义却为Novellus praesen-taneus（现代），从先锋与现代所表示的含义看，二者有一致性，他们都是对新的追求。

现代与先锋是一个相互融合又彼此矛盾的存在状态，作为一个特定时代的历史发展，现代与先锋是携手共同向前，现代的核心是要取得自我意识作为精神上的独立，这一点从内部来说是弗洛伊德的发现，从外部而言是要找到各门类艺术自身形式上的独特个性，这种形式上的个性是从众多艺术品的比较中而获得的，而追寻自身形式的独特就必须采用先锋的姿态，破除陈旧的整体的一致性，展示自身的个性。先锋个性均有一套自己特定的艺术语言作为表达手段，这与此前的历史是完全不同的一种崭新的语言方式，例如，勋伯格的无调性音乐和序列音乐，采用了一套与传统音乐完全不同的语言方式。这种无调性不遵守传统的调性体系，在和声方面模糊混杂，使听众听起来感到茫然不解。序列音乐指在一个八度音中的十二个音按序列生成，先锋的

序列音乐并不是指这个十二音按序排列,而是指八度音内的12个半音,自由地使用。十二音是指12个半音没有系列和组织化地运动,12个半音,自由的、非连贯地组合全部半音。先锋音乐明确地讲是采用无所不包的调性,通过八度音中12个半音形成的全部半音范围内所产生的一切可能的和声效果。先锋音乐此后产生了威伯恩音乐和点描派风格(鲁伊基·诺诺),尽管先锋把音乐引向了一个模糊不清,很难辨别目标的一种混乱(文艺作品也如此),但它以巨大的活力和能量开创了新的道路。史密斯·布特德尔是这样评价的,先锋派取得了一些巨大的成就。一种新的音乐语言形成了,它是我们时代精神的精髓,它成功地表达了我们内心深处的思想感受,可以预见它对遥远未来的人类也会有同样大的意义(《新音乐》第19页,人民音乐出版社,黄枕宇译)。在绘画上由毕加索、勃拉克的变形方法、拼贴方法构成了立体主义,由康定斯基发展抽象艺术,使绘画领域里也产生了一套新的绘画语言,这在20世纪初均是极端先锋的行为,尤其是绘画领域,他们的先锋实验精神直接影响文学、音乐、建筑等多门类学科,一时间先锋风起云涌,我们可以肯定地说,是这些先锋们促进了现代主义运动,不断制造各门类的艺术高潮。从现代主义看是先锋们创造了许多特定的时期,贡献了特殊的形式与语言,但先锋奠定了这些基点以后,其自身又被现代主义潮流所吞没,今天看来,过去所有的先锋派,在百年的现代主义运动中均或前或后地退出了场地,让位于另外新起的先锋,或者先锋就死在他所奋斗的场所中。

先锋用新的语言表达新的思想,注定了他们攻击摧毁传统的形式而创造新的形式,但是从表征上看,似乎是先锋们在各个领域里制造了巨大的混乱,绘画的立体派、抽象派绝对破坏了传统绘画的有序生成,从视觉上产生一种零乱、破裂、撕毁的感觉。勋伯格的无调性和序列主义在听觉上产生的是混乱、不协调。文学中的意识流也是颠倒时空,任凭思维自由流动,自由联想,词语的非规则组合。这是否表明了先锋在制造一个庞大的混乱,使世界处于无序状态呢?如果是这样我们需要先锋吗?一个混乱的现代主义运动还有意义吗?这里我们似乎应该深层地明白:

第一,我们思考一下传统的有序、规则、清晰、条理,它是一种真正的世界事物的规律吗?特别是否可以作为文学艺术的真正规律。这种制度化的秩序是否为统治者强加的,是人们理性所规定的一种秩序,正是这种秩序规则掩盖了事物的本来面目。

第二,我们应该反思传统的艺术理论,模仿论、写实论,这种基于现实主义的表现理论,它是否真正反映了各门类艺术自身的特点,艺术是否就仅仅

是写实。现代主义提供了更广阔的表现空间,真正反映艺术的本来面目。例如思维的碎片性,人类的幻觉、梦境、无意识的非逻辑,欲望的生产理论等等。应该说先锋是代表一种新秩序,即指每一类事物根本的内在的秩序(我们重新制定规则是以该事物最本质的特点为原则,例如梦境的产生,它以本能表现为原则,它并不遵守我们日常生活现实的秩序,梦境的打乱时空,无序拼贴这正表现了梦境自身的秩序)。可以说先锋在现代主义运动中寻找到了文学艺术真正的秩序,并予以规则化,因而先锋仍然是以秩序为基础(变极端的混乱为各种秩序,并用一个新形式把它表现出来),创造一种新的表现形式,即交互形式。创造一种新的秩序,即新的连贯性。

第三,自弗洛伊德对潜意识地发现,人的思维结构本身上是碎片性的,是非逻辑连贯的,是跳跃的,人类受制于本能的欲望,它是非规则的发散。自从梦境的发现,人的超现实的幻觉比我们现实的生活更具有艺术的真实。这迫使我们重新思考混乱,新科学中的无序、混沌、不确定性是最本质的一种秩序化。简单说,混乱也是一种秩序。先锋是引领潮流的,在现代主义运动中,先锋一直处于探索中,揭示现代性原理,找到最独特的形式,规范各种各样的新文体,找到人性的奥秘,找到思维的奥秘与人的精神结构。最集中地说是找到自我意识的精神核心。现代主义是由各种不同速度运动的不同形式的派别、团体、艺术门类杂烩而组成的,先锋也不可能是一个总体准则的代表,因为不可能有一个总的先锋找到各流派、门类、团体的一种总的表现物,总的表现形式,当然在各门类艺术中可以创造相互影响的交互形式(形式上的总体贡献),绘画的点彩派方法为音乐的点描派所用,印象派方法为诗歌和小说所用,但我们不能找到一个在一切艺术门类中都能适用的万能的表现方法,因为我们无法在各艺术门类中找到最准确切合的对等表现物。所以先锋在现代主义运动中也是具体的,是针对个别的团体、门类或一种艺术体式而言。比较而言,现代主义有更大的包容性,除现实主义以外的一切因素都可以汇入现代主义潮流。先锋则不同,他表现得与旧形式和传统的格格不入,与此前的一切状态保持悖反,以奋力向前厮杀为特征,不仅如此,先锋标榜个体的独特性,对同类型的先锋也持排斥的态度。因而先锋绝对是孤军奋战。从另一个角度看,也是现代主义提供给先锋一个广阔的疆场,把先锋推到了前所未有的高度,并使许多先锋后来被主流吸收容纳,成为后世的经典。说到极端的先锋,我以为并不产生在现代主义时期,而是产生在后现代主义时期。首当其冲的先锋代表则是巴塞尔姆和约翰·巴思。

四、如果没有先锋

如果没有先锋，我们文学艺术发展的历史将会怎样呢？这是一个十分不好回答的问题。我们说历史是不容许假设的，因为它是一种存在，当它缺席了会产生一种怎么样的局面？我们只能猜测，而且是一种无用的猜测。

首先，我认为先锋精神是一种历史发展的必然逻辑，不存在有没有先锋，仅在于先锋与否是一种相对表现。因此，我以为先锋是一种姿态，一种人类本能吁求，是一种自觉产生的精神冲突，这表明没有什么横移的先锋本质，从别处拿来一个先锋依葫芦画瓢地打造另一个先锋样式。中国文学理论中的通变之说实际上便是先锋，词之于诗则是先锋，曲之于词则是先锋，《金瓶梅》之于《水浒传》则是先锋，《红楼梦》相对于话本小说则是先锋，在通变之中的自觉文体追求无疑是先锋，我们由于理解上的障碍，容易把先锋神秘化。先锋仅是我们对于新创造的一种有意识的寻找。一种对我们自身及其环境不满的一种发泄与突围表演，一种对于文艺新的完美的审美期待时，所作出的个人努力的创造物，或者说得更简单一些，是个人寻求自我表达时，以一种特殊的方式实践自我价值的方式。

其次，我们如果一定要追问没有先锋会怎样？同样我会反问如果我们的文学没经典会怎样呢？这个答案是同质的，因为我们时代的许多经典均是由先锋创造的。普鲁斯特、乔伊斯、福克纳、品钦、贝克特都是我们极好理解的例证。这样我们是否可以说，没有先锋便没有经典，创造艺术的巅峰之作必须要有先锋精神，先锋的胆识。先锋不仅仅是引领潮流，还创造出一个时代的艺术高峰。从流派意义上说，先锋的存在是绝对的，换句话说，没有先锋便不可能产生各种各样的艺术流派，先锋是使我们艺术的灵魂得以延续的一种保证。或许有人会问，我们某个时代确实没有先锋产生，文学艺术不是照样存在吗？当然会有，但那是传统的文学艺术，同时也注定了这个时代的文学艺术是平庸的。西方中世纪也许就是一个极好的例子。当然也许让人百思不得其解，在人类历史中有一千多年居然没有先锋，历史正好表明了它的文学艺术也注定不可能产生巨大成就。

其三，文明程度越高，发展越快，时代的先锋便会越多。先锋同样要具有一定的文化环境。另一特点是社会物质越发展到一种极端的程度，先锋的姿态便越发极端，而形式也会更加奇特，这是为什么呢？我想是文明构成的压迫越来越强大，人们对文明的反抗也就越来越激烈。先锋无论怎么激烈，它

必然还是人类一种合乎本性的运动。有对现实存在不满的便会有与之相抵抗的先锋，这一点也许正好和先锋产生的初衷相吻合，先锋自始至终都含有政治和军事意义上的战斗元素。这表明先锋是一种绝不妥协的鬼魂，它总是以进击的姿态，创新的姿态，重建一种东西。先锋无论成功与否都含有巨大的悲剧色彩，先锋的成功便是它创造了后世公认的典范，以主流方式的出现延续了先锋的灵魂，这样先锋精神在它成功之日作为经典之时便已死亡。先锋从量上而言是注定失败的，正是以无数先锋的自杀与失败换取了少数先锋的成功，多萝茜的失败创造了乔伊斯与伍尔夫。同时先锋是以效死的决心与旧的传统决裂，这时候他们没有功利，先锋拼搏一生并没获取什么东西，他一直在追寻反抗与创新的过程之中。

自古到今，先锋是最让人们充满了误解，无论成功与否，在整个文学艺术发展的历史过程中都是被边缘化的，一定意义上说它仅是艺术发展史上的一个走卒。它以自杀的姿态捍卫了艺术精神，但人们并不认同它的行为（因为它没有成功），它以全部的力量推动了文学艺术的变化，重构了我们时代新的认知方式，在今天看来，重构的经验，使得抽象形式成为一切艺术的目的，先锋给我们提供了无限丰富的启示，但先锋自身却像垃圾一样被扔掉，所以真正的先锋，我理解，他们仅是以自身为目的的一个运动过程。从本质上说，先锋只在意自己的创造，并不在意人们的误解，也许这才是真正的艺术精神，也是这种无功利冲突的审美，先锋也同样体现在这种艺术精神上。作为流派的先锋此起彼伏，波澜壮阔地横行了一个世纪，让今天的人们感到先锋已经远去，它所留下的是一个巨大的艺术空白。诚然，作为流派的先锋今天已不可能再现昔日的辉煌，但个体的先锋及先锋精神永远也不会熄灭。本书重提先锋并对历史先锋全面作出总结，主要是探讨先锋们给我们提供的宝贵的创作经验及其技巧。他们的理论也成为我们文学遗产的一部分。

我这里思考的另一个重要理论问题，是先锋文学提供的文学艺术中带着普遍的基本理论问题。许多方面还是文学发生学的问题，例如意识流、荒诞、元叙述、碎片、互文性等均是文学艺术的基本元素，这些元素在改变传统文艺元素成为新的必不可少的创作元素（这方面它不是个时代问题，一个临时讨论的问题）。我们要总结，要找出规律性的东西。这是先锋留下来的启示，再简单一点说，我们不可以没有关于先锋文学技巧的理论总结。反过来说，这个空白点并非是先锋的，而是整个文学艺术历史进程的。

这使我们今天总结先锋文学技巧理论成为一种可能，甚至是一种必然。

第四讲

先锋的含义

第一讲我们从政治、军事到文学谈到了先锋的起源，这个起源是漫长而复杂的，既有艺术的自身的原因，也有社会时代的原因，同时也看到了先锋起源时命名的偶然性，有意味的是先锋产生之初便是一个被嘲讽否定的对象，第二讲则是从艺术发展本身来探索先锋如何成为可能的，从艺术的自身的破坏与重建，艺术自律逐渐成为一种事实，艺术在漫长发展过程中其自身暗含了某种否定因素，这是文学先锋最基本的元素，这便使我们看到整个文艺思潮史上先锋的阶段性发展。现在我们开始讨论先锋的含义。这是一个令人尴尬的命题，一个无可言说的命题。为什么?因为先锋一词其自身没有准确的定义。先锋针对政治、军事及一切领域而言，仅仅是一次在前的行为。而每种先锋都会因具体位置，它的语境来规定它特有的含义，这样一来我们可以说先锋没有含义，有含义的是先锋派，例如意识流，超现实，荒诞，戏仿，元叙述作为先锋派，他们均有清晰的内涵，麻烦的是我们如果专门讨论先锋派的含义，那仅是类型学上的，它是一种特定的所指，我们讲先锋类别时会明确它的内涵。那么我们还有必要讨论先锋的含义吗?先锋真正没有一个抽象的含义吗?那它如何得以命名，显然我们每次说到先锋时每个人心里都有一个隐在的含混的所指，心领神会地说，这是先锋。那么这个判断从何而来? 又依照什么典律呢? 细细地琢磨我们似乎在要讨论如何建立一个先锋的含义，我们首先得锁定有关于先锋的规则。可见我们并不是讨论先锋的含义，而是讨论先锋所具有含义时必须具有一个前提的规则，那么我们说先锋的含义，实际在给先锋制定一个典律。打个比方，我们讨论先锋仅是建立一个比赛的规则，而不确定他的自身特有的内容，而这个内容都是由每个先锋在场时的创造。是由先锋者规定它的含义。由此可见，先锋是一种限制性的定义，仅在具体的语

境中去确定。

一、几种先锋概念的比较

我们先介绍几种关于先锋概念的讨论。

雷纳托·波吉奥利1968年著有《先锋派的理论》,他把先锋艺术视为一种普遍现象,即先锋的意识形态是一种社会现象,它表达的文化和艺术宣言带有社会、或反社会的特征,因此先锋与时尚,与行为艺术,与大众文化相关。先锋与异化(Entfremdung)包括心理与社会的异化有不可拆分的关系。先锋既是资产阶级的产物,又是对资产阶级的反抗。他把先锋分为两种:一种是革命的和激进的先锋派,产生于政治和文化领域,仅是由他们扩大到文学领域的。另一种是文学艺术上的先锋派,始于波德莱尔所指证的文学某派别。美学先锋至少保持在两位象征派诗人兰波和魏尔伦身上。并认定先锋派艺术这个术语和概念,在时间上是18世纪最后25年的事。因此波吉奥利所说的是一种广义的先锋派。

彼得·比格尔的《先锋派理论》是1974年完成的,比格尔的核心观点,有了艺术自律才有可能产生先锋派,先锋派正是对这种艺术自律的否定。他所针对的是资产阶级艺术体制的批判。艺术体制只有在18世纪到20世纪的资产阶级时期,才有可能在社会体制的多样性中出现,或者说艺术成为社会体制的一个部分,这是典型的欧洲资产阶级现象。先锋派便是对艺术体制的解构。资产阶级艺术史发展分三个阶段:一阶段,资产阶级取代宫廷文化。艺术家对庇护人的依赖关系被疏离,最终被切断。转而出现市场及所代表的利润最大化原则的非个人性的,结构性的依赖。二阶段,为启蒙乐观主义时期,艺术家维护中央计划,探索艺术未来,并规划它,艺术主流话语出现。三阶段,高雅文化成为一种经济活动的抗议,艺术家把自己与大众分开。在三阶段中一方面对社会作批判性思考,一方面拥有了艺术自律性。但从整个艺术发展史看,比格尔以目的、生产、接受三个要素分三个阶段,即宗教艺术,宫廷艺术,资产阶段贵族艺术,来考查艺术的自主性(autonomy)的形式。先锋派的目的在于破坏与改变制度化的商业艺术。从实质上看,比格尔仍是把先锋看成一种文化运动。先锋派要废除自律艺术,从而将艺术与生活实践结合起来。

马泰·卡林内斯库1977年著有《现代性的五副面孔》,他的贡献在于追根索源从1600年起论先锋一词然后一直谈到当代的先锋,从范畴上讲,他贡献的是一个先锋史。他考查在历史过程中先锋的诸般变化。最终他把先锋纳入

现代性的旗帜下，表明先锋不过是现代性的某个侧面的体现。与他持同一理念的是安托瓦纳·贡巴尼翁，在1990年出版了《现代性的五个悖论》，把先锋与现代性作为一个悖论。他说，先锋一旦用对未来的激情替代对现时的赞同，便毫无疑问地使现代性内在的悖论之一变得更为活跃，它将自我满足与自我肯定的抱负变成一种必然的自我解构与自我否定(《现代性的五个悖论》37页，商务印书馆)。

弗莱德里克·R.卡尔1985年在纽约和加拿大同时出版了一部书:《现代与现代主义》，注意该书的人不多，一般人容易把它当成一本现代主义思潮史，这正如他的副题，《西方文化思想的历史转型》所暗示，但却忽略了卡尔论述的角度。他在前言中说，本书大多数篇幅将致力探讨最近百年中先锋运动，以及先锋与现代和现代主义相融合的美学方式。为什么谈现代主义文化史要扯上先锋呢？这是卡尔一个固执的意见，文化史上的任何时期都有先锋存在，它总是在那个特定历史时期中站在人们认之为现代的任何事物的前沿。显然卡尔是从先锋性的这一些角度论述现代主义文化史。这从他的八个章节中也可看出，他总是强化流派，代表人物，运动转换之间的先锋特征。在卡尔那里先锋是一种在前行为，是改变运动思潮流向的代表人物，是提供新形式的制造者，这是从功能意义上说，先锋是一种改造、引导的作用，至于他提供的形式是否真正先锋，还得看它后续的影响，是否真正改变了某一领域的原有状态。

我们介绍了四个研究先锋的类型，他们是在何种维度使用先锋。他们使用先锋概念时，大致有这么几个特点:

1.先锋存在两种大的类型，一种是形式上创新的，这指向个体，指具体文本与行为方式。另一种是指先锋原初从军事和政治上的含义移到文化和艺术的整体发展上的指称，先锋的研究家更容易将其作为一种政治文化，表示运动，重内容与在前行为作为标志。这四种类型的先锋都有这个倾向。

2.先锋强调的是对原有状态的改变，是一种激进行为，浓厚地表现了一种对新的迷恋。其落点在于重建。

3.先锋概念是抽象的，并不能具体指涉一个清晰的新内容，波吉奥利从意识形态看先锋，比格尔从艺术自律的否定看先锋，贡巴尼翁从今天的现代性看先锋，卡尔从现代主义文化思想看先锋，先锋在他们那儿是各尽其用。

4.先锋是一种动力源，具有改变的力量。同时其物质形式又会是一种标志。先锋是两种现象之间的界碑。

5.先锋是非确定的，没有稳定的边界，处于探索实验中未被承认为一种规范，不断寻求探索的一种活力，是先于它之前社会的一种意识，但同时又是

对社会反抗的，破坏的，一旦先锋的创新建构得承认，成为一种规范，先锋便宣布自身的死亡。这五种特征并非机械地出现在一种先锋现象上，它们是部分的，或者相融的几个特征，以先锋姿态出现。我们可以根据上述特征指认某先锋，却又不可因此而确立先锋的含义，因为一旦有了具体的先锋含义便定格为某先锋派，这很好理解，例如现代主义运动以来，唯美主义，颓废派，超现实主义，达达派，精神分析，表现主义，立体主义，野兽派，分离派等等流派我们均可视为先锋派，而他们每一个派均有具体的明晰清楚的内涵，因此我们又可以说，没有先锋的含义，只有先锋派的含义，如果就现代主义运动来谈先锋史，那是一个庞大复杂的系统，这非我们几次讲堂，或一本专著可以解决的。我这本先锋理论所谈的仅是限制在文学范围，甚至它排除了思潮运动，文学史，文学理论史，也不是小说、诗歌、散文、戏剧类型的先锋史，我这里控制得极为狭小，仅在文学发展过程中各类创作的基本技术手法。最初仅是一个局部方法，而后来发展为一种先锋技艺的手法，最后由这一些手法的技巧而定格为一种文体，大而言之有意识流，荒诞，元叙述，戏仿，碎片，拼贴，反乌托邦，神话，隐喻，飞散，黑色幽默等文体，小而言之，多数仍表现为一种技巧，即作为手法的先锋出现，例如有迷宫，轰毁，反论，文字图画，曲解，变形，陌生化，蒙太奇，互文，纯客观法，巴罗斯剪辑法，公文电报法，意象随机，音乐法，错位，缺席，似是而非，凝视，超现实自动式美学方法。作为手法的先锋是具体的，确定的，它的含义是没有歧义的。因此就本书的作为手法的先锋理论我们不必要说什么先锋的含义，我们只要一个一个的技巧专章论述便可以了。

这一讲强化谈先锋的含义，是对整个文学艺术而言，我们试图以先锋方式创作时，先锋可能是一种姿态，一种倾向，一种行为过程，一种精神指向，先锋还可能是一种方法技术，一种使命职责。总之，先锋会造成一种前倾性行为，表示某种全新的活力。正因为如此，我们便要理性地对待我们行使的先锋方式，我们在哪一个维度上行驶先锋的职能，虽然我们不能清楚先锋准确的内涵，我们也要找到先锋的大致方向，先锋行为产生的作用与意义，包括它可能的后果。简单说，我们要赋予先锋一些规则，然后才是在这些规则下我们干什么。同时我这里提出两种先锋形态：一种是想象的先锋意识，与另一种实践的先锋行为。前者指我们对待政治思想文化的批判性态度，那是一种精神上的未来主义，作为一种理论的虚拟与假设，这时的先锋具有很浓厚的乌托邦性质。我们可以抽象地谈论它，或者模拟地设计，先锋是我们精神的一种追求，一次灵魂漫游中的抵达。如果作为现实实践的先锋行为，我们便确定其目标、性质，要有一个先锋的所指，即我们干什么，以什么方式去行动。

这时的先锋在实践过程中,它一定是有含义的。这时先锋含义一定与先锋行为的方式、规则相连,说一句不合时宜的话,是规则产生内容,形式决定意义。这决定了我在谈先锋含义时必然谈到先锋的规则方式,只有二者结合起来,才有可能接近我们讨论的先锋的含义。

二、先锋的具体内涵

第一,先锋作为一个社会时代的在前行为,是前提性地存在,它必然针对前社会而发出的反抗和破坏意识,作为未来可能存在现象的一个先驱,那么这个先锋必定是破坏中重建。其含义必然是一个新的命题,如果在政治思想上便是一次颠覆性革命,如果在文化艺术上便会产生一种新的文艺形态,就会贡献出文艺的新品种,从而改变艺术史的发展轨迹,政治上则可能出现新的政权,或者新制度。圣西门、傅立叶的空想社会主义,前苏联十月革命,这无疑属于先锋行为。在艺术上我们说行为主义,装置艺术属于先锋行为,本质没错,但衡量行为艺术是否为真正先锋,必须使该次行为艺术的设计是前所未有的,是一次创新,如果仅是对以往艺术形式的模仿,这种行为艺术也就不是先锋了。所谓在前行为,必须是对历史与现实的一次超越性行为,是对历史和现实的一次改变才对。作为政治、文化、艺术上的先驱行为,从本质上说都是革新的,作用可能不同,成果大小差距也比较大,但功能是一致的。例如法国大革命行为,从政治上说巴士底监狱是一次革命的先锋,其意义和作用是巨大的,是改变法国历史的一次壮举。雨果的浪漫主义杰作《爱尔那尼》在法兰西大剧场演出,标志浪漫主义对古典主义的一次辉煌胜利,前者是政治革命,后者是艺术革命。我们可以说在前行为是一次先驱活动,二者在作用与成果上一样,但先锋性的功能是没有变的。我们可以说在前行为是一次先驱活动,作为前提是先锋的必要标志,但并非是每个在前行为都是先锋,这就涉及到这个先驱行为的具体内涵,必须是革新的,创造的,提供了我们真正称之为先锋的内容,使先锋具有了真正的含义。

这一类先锋的根基含有一个很重要的理论假定,即进化发展理论,我们始终相信人类是进化的,社会是发展的,相信未来,相信新的东西一定会比过去更好,更进步。如同现代性一样,随着时代的变革永远都会有新的内容出现。这是一个不可一概而论的理论话题,一方面,社会历史与艺术发展确实提供了这么一个轨迹,社会体制会不断趋于完善,艺术史也证明了许多新的艺术形式比传统的东西更具有生命力和审美价值。可另一方面,这种政治和

艺术的剧烈变化，带来的不一定是进步而是倒退或者毁灭。作为先锋这是一定要特别注意的。我们提供的先锋成果是否真正具有价值，从社会体制看是否真正有利于人类社会长久的发展，给人类带来福祉，从艺术上说，先锋是否真正为一种审美变化，先锋所倡导的完美现象：一者是否促进了艺术发展；二者是否能成为人们需要的一种新的审美规范。先锋作为主体行为，不仅是社会，文化，艺术提出要求，制定规范，同时我们也对先锋本身提出更高要求，说得白一点，从社会学的角度看，先锋不能只是意义的破坏者，更是意义的追求者，先锋本色是一次有意义的行为。

第二，先锋并不是一种完美的价值规范的确定，它提供的是一种可能性，实际上是一次冒险的实验。这决定了实施先锋行为时，它的边界是含混、模糊、不稳定的，在先锋行为过程中会产生多种可能，在论述时我们也常把先锋、前卫、试验、新潮视为同义词，这样实验性成了先锋最重要的特征之一。所谓试验，是我们先做出一个小型的样板适合于普泛化，我们就推而广之。那么这个试验便是多方面的，指不同时空，不同领域，不同程度的试验，例如攻占巴士底可能是摧毁性实验，圣西门、傅利叶拿出自己的钱办农场做空想社会主义实验，这是重建式实验。达达主义、波普艺术一般称之为行为实验，超现实主义的自动写作便是一种方法实验。弗洛伊德的精神分析是建立在一种假定性实验基础上，在文学中还有一种戏仿实验，利用旧有的人物、材料、形式，改造成新一种形式，使之产生反讽，这成为后现代的常见手法。先锋实验的代价是惨重的，有时候先锋被先锋本身淹没。但先锋又有巨大的潜质，一旦成功便会获得很大的影响，将会引领时代潮流，成为一代风范。历史证明，有许多先锋已成为时代经典而永远流传，暂且不说文艺史上的各种流派，作为一个时期的代表，我们单论那些先锋之作，《尤利西斯》、《追忆似水年华》、《喧哗与骚动》、《局外人》、《变形记》、《荒原》、《诗章》、《格尔尼卡》、《日出》、《大碗岛的星期天》、《号叫》、《草地上的午餐》都已成为我们今天的经典了。如果细心注意文学创作的实验，先锋给我们今天提供了不少样板，而且取得了绝对胜利。我还可以再缩小，说一下语言的实验，在无数先锋的努力后，我们今天语言最少有这么几个方面的变化，叙述语言的变化至少也提供了三大范式：一大范式，纯客观零度叙述，这是20世纪前绝对没有的；二大范式，戏仿之叙述，这是巴塞尔姆和约翰·巴思的创造；三是意识流手法的一大范式。理论上由弗洛伊德提出，创作实践由杜雅尔丹的《被砍倒的月桂树》奠定第一块基石。实验语言也取得了前所未有的好成绩。这表明实验有成功与失败，那么先锋便有一点杀身成仁、舍生取义的味道，先锋以自杀式精神完成

自己的信仰追求。

我们似乎可以更深一步探讨，先锋是一次试验，凡所试验之物我们均无法定位它的成功与失败，无法锁定它的属性，因此无法在试验之前便肯定它的含义。说某试验有意义，解决什么问题，达到什么功绩，我们均是估评性，假定它有些作用，可见试验不能确定含义，真正的含义仍在实验之后。是在语境重组之后比较中得出来的。如果从另一个角度考虑，先锋没有含义，而含义在它的先锋行为过程之中，是它在开始与结束的过程中构成的一个意义圈，所谓含义在先锋那儿不是一个名词，不是一个固定的所指，而是一个动词，一个不断自我生成的含义场。这也让我们深层地看到了为什么不能简单抽象的给先锋一个定义的原因。是否我们还可以看到含义并不在事物自身成为一个固定物，而是我们特定的语境构成所带来的结果。这又可以推论，所谓含义不是先锋，仅是一个理念，先锋也不是含义，先锋自身并没有将含义作为标记，先锋在行为途中构成含义。在含义稳定的时候，我们的先锋行为过程已经结束了。

第三，任何先锋都会体现在一种行为过程上，政治上的变革，文化上的再造，艺术上的重组，先锋注定使世界事物与人的关系带来变化。先锋实际在完成一种复杂关系的再整合。舍弃政治、军事、文化先锋不论，单就文学艺术而言，先锋必然带来的文学艺术世界的重新划分组合，在先锋运动没发生之前，每一个人都会对文学艺术有一个清晰的传统认识，东方的诗言志，诗歌手法的赋·比·兴。在希腊罗马有庄严崇高美学，我们认识文艺时，它原本是这样的，但经过20世纪初的先锋运动，有了后现代艺术的先锋行为，我们再认识文艺的功能，便得出了相反的结论，诗歌语言可以不言志，可以游戏化，有了反英雄，戏仿经典的先锋行为，我们会重新认识崇高，明白了美好的伦理原则也会因人而异，庄严也可成为滑稽戏。18世纪中期以后我们已经形成了艺术自律，这种艺术的自主自足，刚好形成了一种教条的规范的框架形式，有了艺术体系的制度化，这刚好不利艺术的自由发展，于是先锋行为便注定了在艺术上产生一种反体制化。目的在重构我们的艺术体系。文学艺术的先锋在19世纪起实际上它的目标很明确，不断地向传统的审美规范发起挑战，对现有的文艺状态不满意，先锋要破坏它，改造它。由于先锋的行为，艺术世界发生剧变，产生了各种复杂的艺术现象。用时下的话来说，先锋推动了艺术世界的多元化。先锋本质上是革命性的，它颠覆破坏了许多的艺术世界，但从文学艺术发展史看，有一个很有趣的现象，浪漫主义颠覆古典主义，现代主义摧毁现实主义，后现代主义取代现代主义，这些巨大漫长的艺术先锋行为在当时

的时代发挥了巨大作用，甚至改变审美取向，建立新的艺术世界，可是经过一二百年之后看，每个时代的艺术先锋所摧毁的对象依然存在，依然作为一种强大的艺术范式保留在今天的艺术创作之中，先锋并没有把传统给消灭掉，反而使各种艺术现象蜂拥而上。如今天我们冷静的本质的看待先锋，先锋并不是洪水猛兽，先锋仅提供了一次重新认识，催生了一种新的可能性。先锋创造艺术现象，它的上场、在场、退场仍服从艺术规律本身。先锋不过进行了一次又一次的文学艺术的重新划分，给我们提供对文艺本质或形式上的一些深度认识，有利于创造新的艺术规范而已。先锋所谓的改变世界，这时仅是一个口号，实际它并没有那么伟大的力量。

但我们又不可否认，每次文学艺术上的先锋行为都会使我们对文学类型的产生更本质地深刻理解，使某个文学艺术类型的现象更加纯粹化。每一个先锋艺术家均有一个特征，那就是他特别固守他认可的艺术观，近乎于偏执地推崇他所认可的文艺现象，并对内容与形式都有所贡献。从专业领域而言，先锋艺术家在该领域之内进行了一次艺术纯粹化运动，而批判否认了非艺术现象之外的(艺术现象)。我们从波德莱尔推崇爱伦·坡说起，波德莱尔认为的真正的文学便是这种唯美主义的，美学上推崇忧郁，形式感上是象征的，腐朽的，颓废的，他自身的艺术实践《恶之花》也表明了他对丑恶，病态的美学上的主张，波德莱尔便是通过爱伦·坡实践自己的艺术主张，这便是一次文学上的纯粹化运动。表现主义艺术家则是通过卡夫卡小说、蒙克的绘画、斯特林堡的戏剧，来进行的艺术纯粹化，以此标准来衡量文艺运动和作品。我们注意到，每一派先锋运动产生的结果都会使该文学流派的特征非常鲜明，我们可以毫不费力地指认象征主义、印象派、立体派、超现实、意识流、意象派、魔幻现实主义、未来主义、荒诞派等等，为什么？因为每一个先锋派运动都经过一次又一次的纯粹化运动，标举先锋艺术家所推崇的，而批判其他艺术现象。这使得任何先锋派，只要与流派、运动相连时，特征都非常鲜明。可以这么说，在文学艺术上的先锋派，对艺术有着宗教一般的狂热，有一种艺术本能的偏执，他们不能容忍在他认可的艺术之外的艺术现象。这似乎有点像艺术上的圈地运动，于是决定了先锋艺术总是在不懈地进行艺术纯粹化。也可这么说，先锋派是真正纯粹的艺术家。

什么叫纯粹化?我以为，第一，个性风格的权威化。每类先锋派所代表的艺术类型，无不带有先锋艺术家自身的个性特征，布勒东、达利、萨特、加缪，他们介于超现实与荒诞就是如此。第二，确立流派的艺术规范和各种元素。表现主义的异化，立体主义的分解，意识流的潜意识，象征唯美的神秘化，荒诞派的存

在是无意义的，这些先锋派的主要艺术主张是鲜明而强化的。在该流派中是毫不动摇的。第三，每一先锋派都会有自己一套的术语、方法，有鲜明的形式感。也就是说，从外部是可以很好的指认该流派的。这种纯粹化，还形成每种先锋派自己固定的调式，形成了他们自身的话语系统。第四，在唯我独尊的旗号背后，先锋派一般都宣称自己解决了这一类型的艺术问题，在该领域之内的专业问题已解决，他理直气壮地宣布自己确立了一种艺术典范。维特根斯坦认为自己解决哲学问题，弗洛伊德解决精神问题，萨特解决存在问题，巴思解决文学形式问题。先锋就是要解决艺术史上的问题，不然先锋便失去了他们存在的现实意义。先锋在艺术上是靠纯粹化显示特征的，每个先锋派在纯粹化的过程中，实际也是他对艺术含义清晰化的一个过程，经过纯粹化的先锋派，没有一个不是含义清晰准确的。可见纯粹化也是艺术含义的准确化。

第四，先锋是不断让自身走向灭亡的冒险行为，而且含有：一方面是自杀性行为；二方面是一次性行为；三方面是不断被代替性行为。先锋之所以和现代性有不解之缘，这是它们从功能上有其同一性，现代性的特征是此时之新代替过去之旧的，又有将来之新代替此时之新，这是一种永远以新的姿态说明变化，除旧布新是一个永恒的规律。先锋也是这样，它永远追求的是下一个目标，因此把先锋与现代性说成未来教也是不无道理。这表明了真正的先锋都是一次性的，永远是前无古人后无来者。从这一点看先锋的含义是矛盾的，即瞬间意义与永恒意义的结合。一次性革命决定了它含义仅发生在此时此刻，是瞬间的，雨果的《爱尔那尼》在法兰西大剧场演出的那一刻，即1830年2月25日，它的意义便是在那一刻打败了古典主义。但雨果的浪漫主义获得成功了以后便成了一个永远的标志性流派。荒诞派戏剧在20世纪中期鼎盛十年，是以反戏剧的先锋姿态出现的，在一个世纪中，它那个时段便证明了有一种崭新的戏剧形式存在，并本质地揭示了人类生存的荒诞性。在21世纪时，人们并不专门再创作荒诞派戏剧，不再成为一种实验的艺术现象，但巴黎荒诞派戏剧已成为经典，它永远都向人们揭开生存的秘密：人的荒诞在于意义的缺失。这表明先锋行为的方式与特征影响到它的意义生成。作为一次性先锋意义既是它的自身的，又是从不同语境中比较而显示出来的。瞬间含义随着行为结束而结束，永恒含义随着具体的艺术实践，具体的文本成果，和前后发生的艺术现象相比较而存在。先锋行为所产生的成果有两种方式：一种是随行为而消逝，先锋发生过后并不存在，即使它以短暂的形式固定过，它仍不存在，因为它的试验性，那种先锋没有典范价值，不能成为后世的楷模。而另一种先锋则是以文本方式而保存下来，杜雅尔丹保存了意识流，布勒东保存超

现实，尤奈斯库保存了荒诞派，毕加索保存了立体绘画，音乐上也如此，传统的七音谱系被勋伯格摧毁，他首创了12音系。这种以文本保存的先锋相对讲具有一定的活力，具有一些永恒的含义。从先锋的性质看，无论瞬时消失的先锋，或者以文本保存的先锋，都会被后起的先锋所批判与代替。先锋是一次性的，同时它也是有前提针对性的，或者寻找他者为代替对象，或者自身的现在代替过去。这又可以追问一下，先锋的含义是常换常新的，追踪下一个目标，产生下一个含义。因而先锋的含义有其不确定性。先锋的一次性便决定了它是悲剧的存在。先锋的悲剧性最是让人们深思，我们说先锋最早实施在政治上，空想社会主义的圣徒们傅立叶、圣西门创造了这个词，并实践了它。列宁的十月革命无疑是一次社会的先锋行为，在政权体制上都取得了成功，前苏联社会主义经历了近八十年，然后在1989年突然解体，俄罗斯再也不是社会主义，这次社会先锋证明的是什么呢？证明过去僵化的计划经济体制不适合这个，人们又重新先锋了社会体制，这个悲剧是巨大，因为涉及到无数人的命运变化，涉及到几代人之间关系。由此类及我们文学艺术的先锋，从浪漫主义开始，我们有无数先锋贡献了他们的天才，历史上许多先锋均一次性完成它的使命，被文本记录下来的毕竟是少数。我们现在要追问的这被运动、思潮、流派、文本所记录的先锋，是否真正合乎我们艺术的发展，如果一个错误的艺术流派长期侵扰艺术史，并成为一种典范，那不正好证明的是我们的艺术史的悲哀吗，关键是谁来做这个艺术的仲裁人，文学艺术的合法性无疑是由艺术史本身去验证，如同社会体制一样，前苏联可以存在几十年，而艺术上的错误现象也许可以有几百年，关键由谁去发现这种错误，我们有句口头语，只要是合乎艺术规律的，合乎人性的均是可以存在的，自然，艺术上的错误和社会体制错误相比，在危害人的量级上比要轻得多。可从长远的文学艺术史来看，艺术错误危害也是涉及到很多代人的，而这个过错又不能仅责怪先锋艺术家，因为错误的艺术现象涉及太广，关涉艺术体制，接受艺术的人群，时代审美趋向，同时代所有艺术家认识鉴别能力，甚至包括各种媒体的作用，艺术真的是淘汰制吗？我们今天有很多人不喜欢京剧了，民间乡村各类地方戏都濒临消亡，艺术规律是消灭它们呢，还是要我们保留它，先锋这时所提供的东西，我们真是要郑重思考。先锋艺术家的良知决定了他必须捍卫真正的艺术，他的行为也没有错，但我们如何选择，便要非常慎重。也许对全人类来讲，艺术本身便是一种“错误”。

先锋的典范性不是先锋自身确定的，而是我们的时代和我们的艺术史确定的，如果我们的时代有错呢，我们的艺术史又拐入了非正确的河道呢，先锋

又该作何处，正因为如此，先锋精神是异常可敬的。

第五，先锋对社会、文化、艺术可能是全方位的。无论在社会的哪一个方面均会出现它的先锋，而先锋也必定会选择一种自己的方式。我这里只能就文学艺术而言，先锋艺术家以他的独特的行为方式向过去的文学艺术发起尖锐地挑战。这个挑战是内容的也是形式的。但往往文艺家的先锋性表现在形式上，一般称形式革命，可以这么说，凡先锋文学家都会有自己独特的形式，这种形式的创新无所不用其极，既要改变过去文体，甚至改变传媒手段，强化过去被忽略的艺术因素，印象派、点彩派强调色彩，立体派强调构形，诗歌与小说中强调文学的绘画性。总之，文艺中的先锋主要表现在形式的变化上。形式的创造含义何在，主要是从审美上看，同时，形式也是一种内容，说白了，艺术就是有趣味的形式。先锋的形式革命我们往往只看到一个结果，如象征唯美的形式，意识流形式，荒诞戏剧的形式，超现实主义形式，黑色幽默形式，意象派形式，形式仅作为某特征的代码，真正形式内部复杂的诸要素我们并没认真研究，而先锋艺术家在形式创造时均有一些极为细小的独创的形式元素，传统中可能称之为手法，或者技巧。简单说，我们要研究那些形式的技巧，以及这些技巧的效果和作用，只有落实到这些细部我们才知道先锋为我们艺术史提供了哪些新的要素，这也是我写《先锋小说技巧讲堂》的真正目的。从形式上考察文学艺术的先锋，并落实到局部去，一种先锋技巧的来龙去脉，有些技巧永远只能是局部的，是一种作品的修辞术，但有些技巧却发展成为一种新的文学艺术体式，一种技巧有无穷的美感，而另一种技巧却又有那么巨大的力量。所谓形式说到底也就是，是技巧构成了形式，形式是技巧的集中，每一个技巧都会有独特的特征，技巧可以创造含义，可以使一个形式趋于不同状态。在传统中往往是形式技巧相并提出，说到形式技巧，一般说来有两种情况：一是绝对独创，前无古人后无来者；二是兼容并蓄地发展。前者少而又少，所谓绝对创新，没有任何前提的出现新形式，这在世界范围内是极其罕见的，许多新形式是伴随着新技术发展而来的。电影是绝对新形式，电视是绝对新形式，它们是伴随着高度科学技术化的结果。像精神分析发现人们的精神结构这是弗洛伊德绝对新的发现，才可能产生意识流（潜意识）的绝对新的形式，但在弗洛伊德之前有了冯特和詹姆士对意识的研究与发现。更多的吸收了前人创造的某个元素，某个特征，而创造了自己新颖独特的艺术形式，以勃拉克和毕加索的立体主义为例。这是一种几何绘画的实质。立体派产生其艺术元素最早可以追踪到达·芬奇的漩涡画法，接着便有修拉、高更、塞尚的影响，尤其是塞尚，他的画中含有许多几何体特征。似乎还有一组艺术现

象——维也纳的分离派，他们产生于1897年，克里姆特是其代表，他们也是绝对影响了立体派的。由此可见，毕加索的立体派集大成的创作，也是综合了其他艺术形式中许多新的元素而构成的。所谓新的形式，一般包含创新与综合的因素在内，伟大的艺术形式内部有着非常复杂的内在构成，是无数艺术技巧的一种综合，我们着重去研究技巧便是打开形式秘密的大门。形式是有意义的，这不用读者讨论，技巧是不是有意义呢？一个技巧是纯方法的，它自身是没有意义的，可见含义不能从技巧上去找，问题没这么简单，我们从陌生化谈起，这是一个技巧，这种技巧的方法是，使事物的感受如同你见的视象那样，而被创造物在艺术中已无足轻重了。陌生，他是一种方法，是改变事物从概念到体验的一种技术手段，本身不具有意义，陌生化是形式的，作为技巧是复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和特征（《俄国形式主义文论选》6页，三联出版社）。注意复杂化形式的手法有两层含义：其一，陌生化是容纳了许多技术的形式；其二，陌生化有许多技巧。词语的陌生化，情节的陌生化，许多事物与人的陌生化分类方法也不一样，陌生化仅成为一个总原则，词语的陌生化的方法，有释义的，有描写的，有并置拼贴的，有反论或歧义的，可见词语的陌生化方法很多，但它并不能完全应用于情节的陌生化，情节的陌生化有延宕，把一个事物像慢镜头那样展示出来。或者把该事物先叙述一部分，放下来找机会重新叙述。其二有分步合成法，既把事件分节，拆解成一段段情节，最后合成。其三双重情节法，把两个或几个不相关的情节互相穿插，是一种情节复调的方法。其四展示技法。强化某种技术使读者注意集中到叙述本身。这包括多种手法的混合运用。这里看出了问题的复杂了。一方面，任何技巧都不是单一的，它们是技巧中的技巧，方法中的方法，我们无法从大含义或小含义去理解它。陌生化是一个复杂的形式技巧，它只作为一个原则，在它之下有许多分支技巧，每一个技巧都在完成事物的创造。另一方面，技巧虽然没有含义，但它创造含义，关键是不同技巧创造不同含义，而且含义的价值、质量、效果并不完全一样，在感受上有很大的差异性，因此，我们又不能脱离技巧讲含义。含义的呈示会因技巧方式不同有所改变。先锋创造形式也就创造了含义，创造了技巧时也会改变含义。这里构成了先锋、形式、技巧、含义相互之间一种复杂的关系，我们似乎不可以匆忙下一个结论。

从上述五个方面谈先锋的含义，可见不是简单论述便可以解决先锋的含义这个大的理论课题，因此与其说先锋的含义，还不如说先锋与其含义的关系，能更好准确地理解它。我们已经从历史发展角度进行了先锋探源，而且从不同层面探讨了先锋发展的可能性，然后想规范一下先锋的含义，没想到

先锋的含义是不可规范的，这正是先锋自身的特质所在，我们只要知道含义发生在先锋之后也就足够了。因为这是可以证明先锋既毁灭含义，又创造含义。先锋在辩证地完成一种意义生成。先锋，我们社会时代一个在前的精灵。先锋，我们文学艺术发展中一个普罗米修斯，在照亮别人的时候毁灭自己，在我看来，所谓先锋精神也就是人的基本精神。

三、先锋的比较与实践

在这一讲的最后，关于先锋我们应该清楚的一些问题。

第一，先锋是一种社会生成，自然界没有先锋。自然界是一种序化生成，按时空关系合理地按生命本身的节律成长，如果在自然的植物与动物引进先锋机制，这个世界一定是要提早毁灭的，今天许多人为的改变自然就注定了是人类的自杀行为。其后果便是将来的惩罚。社会为什么会有先锋呢？是人的认知能力与欲望的交互结果，人的智慧看到社会的错误，人的欲望又追求更大的满足，促使了先锋产生，其理论根基是：其一，认为人类社会是发展的；其二，迷恋新的事物，而新的就是好的；其三，人类是竞争的生存法则。这三者仅是貌似有理而实际仅是人类欲望中三个虚伪的理由。其一，社会应该像自然一样，序化生长，才能有机合理，任何激变都会带来社会的灾难，即使已经发生了的错误也只能有序地克制改正。其二，从宇宙大爆炸以后，世界万事万物均已存在，世界上永远没有新的事物，有的仅是我们的知识误区。其三，人类竞争不是社会的进步而人类之间的互相伤害，我这里或许是一个保持主义的说法，但我们在标举先锋的同时是必须要看到的另一面。

第二，作为文学艺术中的先锋，无论以何种类别何种形式何种姿态出现，我们必须认识到先锋不是口号，而是一次艺术实践，因此我们认定的文艺先锋以文本的方式来评判。这个文本评判实际也包括了政治上的先锋。是以先锋含有内容上的先锋和形式上的先锋的分别。内容上的先锋有马克思主义，尼采、叔本华、索绪尔、维特根斯坦等等多在社会思想及文化领域，形式上的先锋一般指文学与艺术上类别的创新，有现代主义中的各流派，有绘画的、音乐的、戏剧的。艺术先锋以文本方式出现，实际是指我们认可的文艺先锋必须有一个形式上的标志，不然我们无法对每类先锋进行界定。

第三，作为个体，为什么会产生先锋？假定我们时代没有先锋会怎样？这是一个重要而严肃的问题，似乎也是个人无法作出正确回答的一个问题，因为先锋总是含有悖论在内，我们可以用中世纪公元前500年到1543年为例，在

文艺上没有先锋，那么我们文艺便沉寂了千年之久，这是一个多么可怕的现象。又假定我们20世纪没有一个现代主义的先锋运动，后继的流派都没有产生，整个文学艺术按古典主义原则走到今天，或者全部现实主义一片天下，我们今天的文学艺术会怎样。这几乎不容想象，连古人也知道参伍因革，通变之数也。文律运周，日新其业。变则可久，通则不乏。趋时必果，乘机无跲。可见先锋是必不可少的。先锋并不是一个光环四射的美誉，众多艺术家都知道是一个费力不讨好的事，可历朝累代为什么先锋又层出不穷(当然真正的先锋少之又少)。这源于一个真正的艺术家有如下几方面的心理机制：一、不满足平庸，希望创新。二、一个有艺术良知的艺术家，有一种天然的使命感。敢为天下先的精神。三、先锋是一种纯粹艺术家的本能追求。因而先锋产生又是时代社会的幸事，是文学艺术的福音。是他们以果敢的牺牲精神创造了人类最辉煌的业绩。

先锋是我们时代的一个悖论，因为这个悖论，先锋经常处于尴尬的境地，或者为着艺术的新生默默无闻地寂灭了。或者彪炳日月，万古流传。这是我们站在第三者看待先锋而产生的估评，而真正的先锋是从来不考虑这些的。他们做的仅仅只是捍卫艺术的纯粹性。成功与否不是他们思考的，或者说根本容不上他们去考虑。

另一个值得注意的现象，凡先锋都有一些偏执，有一些特殊的天然秉赋，有超常的艺术敏感。不同常理，不合常路。这属于个体心理学研究的范围。一方面是时代的特殊机遇给了他横空出世的艺术时空。一方面又是他们特殊个人才智遭逢了一个特定的时代机遇，这二者是一个伟大成功的先锋不可或缺的，因此是极难成功的，唯其这样一些艰辛的难度，也许更吸引了我们无数先锋前仆后继，这又有了我们先锋那种不屈不挠的奋斗精神。

第五讲

意识流

最先让我们看到的是人类的行为方式。摘果子、喝水、睡眠、行走等一系列动作。然后才是追问动作为什么会产生，受什么支配，用反省的方法，我们又知道了我们的内心在指挥我们的行动。我们明白我们的内心在思想。这是人类文明之初大家所共认的事实，但最初仅是保留在口头，我们说我们心理在想什么，到了人们用语言文字把我们内心的活动描述出来时，那是很晚的事情了。

有动作行为方式便有内心活动，这是一个不争的事实，仅在于人类早期所强调的是行为方式，因为动作行为是实用的，是生存持续的前提，因此而被人们重视；恐怕还有一个原因是因为环境的恶劣，生产力低下，在人的生存中会有许多为基本生存的斗争，这些均是靠行为动作完成的，因此，行为动作的概念在文明历史中首先获得了优先地位。人类首先是实用的、生存的。只有随着文明发展了才是交流的，审美的，心理动机显然作为交流理解的方式而出现，这也是一个合乎情理的历史发展。

还有另一种情况，在我们的文明中最早有行为动作的叙述时，会偶尔插入一些心理动机的表述，这是一种同步论。简单心理表述附加在行为动作中，是一种自然有机的发生，而非一种理性意识的干预，因此我们相信有动作行为叙述时，便有了内心活动的表达。但它是偶然的、零星的，只有到了人类文明的高级阶段，这种内心动机才被强化。而真正的心理学意义的意识研究是一项现代科学。提出这一点很重要，它让我们明白，心理活动研究有一个历史演变发展过程的，因此，我必须找到一条历史的线索。

一、心理活动的产生

心理活动描写的源起。作为最早的心理活动表达肯定是在戏剧中。也就是说存在于公元前484年之后的三大悲剧家：埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇德斯的戏剧作品中，如果更细致地说，埃斯库罗斯是老师，但他强调动作优先于台词，他在《普罗米修斯》、《阿伽门农》的经典台词中仍强调叙事情境，包括激情表达。真正有心理冲突力量的是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，当他发现自己杀父娶母以后，对罪恶心理的控诉、忏悔，包括他对儿女极端矛盾的情感，均构成大段的心理冲突的表白。特别重要的是欧里庇德斯的悲剧《美狄亚》，这部戏剧于公元前431年在雅典上演，为庆祝4月23日狄奥尼索大节而演。这部剧的第五场讲的是美狄亚的丈夫变心后娶了另一个公主做新娘，她私下见到自己的两个儿子，这时美狄亚有一大段心理独白。分三个层次：一层，美狄亚盼望见到孩子，强烈的思子之情。二层，孩子进屋之后，她自白想杀掉儿子。三层，急切地亲热孩子，但复仇战胜了亲情，明白自己要犯下罪行。这一段心理活动具有典型性。首先她是极端矛盾的心理，希望复仇达到毁灭丈夫依阿宋的目的。其次表现她的心理变化过程，最终她理性地明白自己这是一种犯罪心理。同时这段心理活动有鲜明的特征感，具有激情愤慨的流动感，又具有亲情与复仇二者的思辨性，还有美狄亚作为人物性格的二重性，心理特征决定性格特征。下面我们看看这段台词：

孩子们呀，孩子们！你们在这里有一个城邦，有一个家，你们永远离不开这不幸的我，住在这里，你们会这样变成无母的孤儿。在我还没有享受到你们的孝敬之前，在我还没有看见你们享受幸福，还没有为你们预备婚前的沐浴，为你们迎接新娘，布置婚床，为你们高举火炬之前，我就将被驱逐出去，流落他乡。只因为我的性情太暴烈了，才这样受苦。啊，我的孩儿，我真是白养了你们，白受苦，白费力，白受了生产时的剧痛，我先前——哎呀——对你们怀着很大的希望。希望你们养老，亲手装殓我的尸首，这都是我们凡人所羡慕的事情，但如今，这种甜蜜的念头完全打消了。因为我失去了你们，就要去过那艰难的痛苦的生活；你们也就要去过另一种生活，不能再拿这可爱的眼睛来望你们的母亲了。唉，唉！我的孩子，你们为什么拿这样的眼睛望着我？为什么向着我最后一笑？哎呀，我怎么办呢？朋

友们,我如今看见他们这明亮的眼睛,我的心就软了,我绝不能够!我得打消我先前的计划,我得把我的孩儿们带出去,为什么要叫你们的父亲受罪,弄得我自己反受了这双倍的痛苦呢?这一定不行,我得打消我的计划。我到底是怎么的?难道我想饶了我的仇人,反招受他们的嘲笑吗?我得勇敢一些!我竟然这样脆弱,使我心理发生了这样软弱的思想!

我的孩子,你们进屋去吧!(两个孩子进屋)

那些人认为不应当参加我这献祭的人尽管走开,我绝不放松我的手!

(自语)哎呀呀!我的心呀,快不要这样做!可怜的人呀,你放了孩子,饶了他们吧!即使他们不能同你一块儿过活,但是他们毕竟还活在世上,这也好宽慰你啊!——不,凭那些住在下界的报仇神起誓,这一定不行,我不能让我的仇人侮辱我的孩儿!无论如何,他们非死不可!既然要死,我生了他们,我可以把他们杀死,命运既然这样注定了,便无法逃避。

我知道得很清楚,那个公主新娘已经戴上那花冠,死在那袍子里了。我自己既然要走上这最不幸的道路,我就想这样同我的孩子们告别:啊,孩儿呀,快伸出,快伸出你们的右手,让母亲吻一吻!我的孩儿这样可爱的手,可爱的嘴,这样高贵的形体,高贵的容貌!愿你们享福——可是在那个地方享福,因为你们在这里的所有幸福已被你们的父亲剥夺了。我的孩儿这样甜蜜的吻,这样细嫩的脸,这样芳香的呼吸!分别了!分别了!我不忍再看你们一眼!——我的痛苦已经制服了我,我现在才觉得我要做的是一件多么可怕的罪行,我的愤怒已经战胜了我的理智(《美狄亚》古希腊悲剧经典上,324—325页,作家出版社版)。

这段台词紧扣热爱孩子的主题,呼吁式地散发着一个母亲的热爱之情,孩子是美狄亚心理活动的支撑点,而且是一以贯之,孩子的安危,孩子的幸福,集中在孩子的眼睛,描写他们的可爱,她爱孩子便不能让孩子今后受到伤害,为他们的前途命运担忧。美狄亚的矛盾心理是从两个方面深化的:其一,极端的爱而产生的极端的毁灭感,我不能让这种爱伴随我,我就要毁灭它。其二,因为是极端的亲情之爱,是根本性的,那么孩子在父亲伊阿宋心中的地位是崇高的,这也构成了沉重地打击(后来伊阿宋看到自己死去的两个孩子,

他拔剑自杀了)。这段心理活动的性质含有如下一些观念:爱情、亲情、嫉妒、报复。而且每一个理念在心理都导发强烈的行为反应,产生了逻辑上的唯一结果:毁灭。

戏剧的心理活动一般都通过独白、旁白完成的,在古希腊神话悲剧中一经产生便达到很高的艺术成就。当然,心理活动的艺术表现高峰还是在莎士比亚的戏剧中达到的,不过这时已经过了两千年的舞台实践了。莎剧的心理活动描述融汇了更宽广深厚的社会内容与人性因素,直白地说,有了政治心理和经济心理的表现。最典型的剧本是《哈姆雷特》。哈姆雷特的心理活动是古典心理冲突的典型范例。他涉及到主权、国家利益、个人学习、爱情、友谊、道德伦理等诸多问题,特别是哈姆雷特缺少行动,长于思考,是一个忧郁犹豫,怀疑脆弱的代表。他的心理活动始终充满了选择的矛盾,著名格言是:生存还是毁灭,这是一个问题,是一个值得思考的问题。哈姆雷特心理的矛盾性,一是压抑与反抗的张力。二是理性责任与自我感性的压力。三是恋母与弑父的冲突。四是爱情与欺骗的矛盾。这些不同侧面的问题构成的压力,加强了主人公心理冲突深度和广度,显示出人物心理的复杂性。在莎剧之后莫里哀和拉辛两人强有力地推动了戏剧心理活动的发展,前者的《斯嘎纳耐勒或疑心自己当了乌龟的人》中主人公充分自由的内心活动,表达了怨恨、嫉妒、愤慨的心理冲突,使之成为了著名的独白范例。拉辛杰出代表作《安德洛玛克》和《费德尔》集中展示了妇女内心的矛盾性,细腻曲折地表达了她们的痛苦、烦恼,心理层次很分明,冲突也具有戏剧性。我们从最早的戏剧发展可以看出人物心理活动的表现已经取得了相当高的艺术成就。这种心理活动在早期的史诗中也可以看到。例如荷马史诗,《帕尔西伐尔》史诗,不仅是一个骑士寻找圣杯的故事,而且还是主人公心理成长完善的过程。14世纪还产生了朗兰德的《农夫彼尔斯的故事》和乔叟《特洛伊罗斯和克瑞西达》两部叙事长诗,前者揭示人物的道德心理,后者是淋漓尽致的爱情心理,法国还有一个里昂派诗人的团体,注重切入个人内心情感领域,表达复杂的内心活动,我们可以从戏剧与诗歌的线索看到了古典心理描写的发展,但这个描写是一个长期的心理摸索过程,这个过程竟然长达两千年之久,即从公元前600年开始到公元1600年这样一个漫长的时段,这表明心理描写也在等待,等待真正意义上的小说的产生,严格说是长篇小说的产生,这时候心理活动才由一个局部描写而转变为一个整体的表现,只有到了心理小说的出现,才能真正拉开人类心理复杂的序幕。

二、心理小说的产生

心理活动描写比心理小说更要源远流长。在欧洲最古老的小说，我想莫过于公元前5世纪的《路得记》和希腊时期的《以斯帖记》、《托比传》、《犹滴传》。最大规模的要数薄伽丘的《十日谈》，如果就全世界范围内来说，最早的伟大小说肯定属于公元前8世纪的《一千零一夜》（其中《赫扎尔·艾福萨那》是最早在阿拉伯人中流传）。这些最早期的小说是叙事的文学，很少插入心理描写，相比较反而不如戏剧中对人物心理揭示的深刻。什么时候心理描写为小说中主要手段，在欧洲各国小说发展历史上并没有统一的时间表，在法国1678年产生了《克莱芙王妃》，这部小说写沙特尔小姐成为克莱芙王妃以后，心中对内穆尔亲王和吉兹骑士保持一种隐秘的情感心理。这种三角恋情是老套的故事，但拉法耶特夫人巧妙地把笔触伸入他们的内心，特别注意日常生活情状与人际交往中很细致微妙的感情表现。克莱芙王妃看了内穆尔给她吐露内心的信以后，王妃心理有一种隐秘的冲突，并由此而发现她对吉兹骑士也是有好感的，王妃的心理活动实际上是一种内心的自我发现，同时她还发现对内穆尔的情感正是丈夫迫切所需要的。这种内心情状和细微心理比较，虽然法国很早就产生了《巨人传》那种大型的小说，而作为心理状态的描写与分析，这部不长的长篇却是法国小说的第一次。在英国故事小说中早期有《阿卡迪亚》和《天路历程》，真正意义上的小说有笛福的《鲁滨逊漂流记》和菲尔丁的《汤姆·琼斯》，但作为心理小说则是理查森的《帕米拉》和《克拉丽莎》。在德国早期则有《痴儿历险记》和维兰德的《阿迦通的故事》。而产生心理小说一个高峰的则是1774年由歌德创作的长篇《少年维特之烦恼》为代表。俄国的小说有卡拉姆津的《可怜的丽莎》与《尤丽娅》和普希金的《黑桃皇后》。俄国心理小说发展较晚，而且基本上在中短篇小说里。就世界范围内心理小说的第一个高潮是以德国的《少年维特之烦恼》为代表，但心理小说产生众多的却是法国，这时期有拉克洛的《危险关系》，夏多布里盎的《勒内》，重要的有卢梭的《忏悔录》、《新爱洛绮丝》，另外还有《奥培曼》和《萨尔兹堡的画家》等心理小说。

这一阶段的心理小说的特征：一类是开创了书信体小说的写作，《危险关系》便是由175封信组成，《帕米拉》也主要采用家书的方式表达。这成为早期表现情感关系的流行文体。二类是日记体，日记体从本质上也是书信体，但日记体表达上更为自由，有一种隐秘的倾诉性。代表的应该是《少年维特之烦恼》。还有诺谛埃的《萨尔兹堡的画家》也采用的是日记体。三类则主要采取

第一人称我，作为主要形式。《忏悔录》便是以主人公我的活动而展开的。这也包括《阿伽通的故事》以主人公我的视角便于倾诉个人内心状态。其实这三类形式特点并不足以说明心理小说的特质，因为这三类也可以作为其他一切小说的形式特征而存在，重要的作为早期心理小说，他们大致还保留以人物为主，有一个基本的故事框架，读者可以清楚地看到人物内心活动的轨痕。另一个重要之点是，早期的心理描写是清晰有层次的，是一种心理状态与情感的理性分析。同时这种隐在的心理活动决定了他们的行为方式。但早期的心理状态还浮于表层，是肤浅的，是一种情感化的，感觉化的，对社会，对事件还建立在一种直接的反应关系，缺少深刻批判与反思。所以还不能提高到形而上层面思考。

三、心理小说的历史发展

心理浪漫主义与心理现实主义的产生，开始有了真正意义上的心理小说。浪漫主义写作在世界范围内很宽广，持续时间也很长，如果从性质上来看，浪漫主义是永远不会绝迹的，这一点上它同现实主义小说均有永恒的生命力。前面讲到的歌德、卢梭也都是浪漫主义的，最著名的浪漫主义伟大作家莫过于雨果。按说一切浪漫主义都是从心理从激情出发的，有超强的想象卓越的幻觉。历史浪漫主义比较重视材料的奇异性。而现实的浪漫主义则强调了一种经验感觉的幻觉转化。似乎积极的浪漫主义激情，整体上有一种理性的控制，而幻觉颓废的浪漫主义则在宣泄主观意识中带有病态的成分。我重视的则是后者，斯塔尔夫人以《柯丽娜》与《黛尔芬》开了先河，创造了感伤小说的模型，她的人物心理便是作者心理，实际卢梭也如此。雨果的浪漫主义小说是历史的，情节的，巴洛克式的。他使历史浪漫主义抵达一种前所未有的高峰。另一种浪漫主义，在德国是霍夫曼、施莱格尔、蒂克、布伦塔诺、阿尔尼姆、沙米索、豪夫一条线索，在法国则可能是一条更隐在的线索，他们是奈瓦尔、诺蒂埃、弗罗芒丹、多尔维利、亚当、布卢瓦、于斯曼等人组成。如果从整个历史发展看，浪漫主义比现实主义更源远流长，因为没有哪类写作能早于神话，而神话则是最伟大的浪漫主义。

心理现实主义的状态要明确一些，他们中间明显的有一批大作家，从贡斯当算起，斯丹达、莫泊桑、左拉、巴尔扎克、列那尔、布尔热等一大批作家，他们连接着20世纪现代主义文学。俄国的心理描写情况要复杂一些。一方面是托尔斯泰的批判现实主义，他采用的是车尔尼斯夫斯基称之为心理辩证法的

描写方法;另一方面是陀思妥耶夫斯基的人格心理分裂的描写。其实还有一个方面力量,线索可能更隐在一点,他们是迦尔洵、安德列耶夫,以及后来的别雷、奥列沙他们的心理描写更符合欧洲的现代主义潮流。

这一时期是心理小说的重要时期,但有几个问题值得注意:一、这一时期欧洲文学流派众多,浪漫主义和现实主义是两个影响最大的流派,但其他流派也很有特色,如自然主义、象征主义、唯美主义等。二、并非所有浪漫主义和现实主义都是心理小说,严格意义讲只是这两个流派产生了真正的心理描写的经典,使心理小说成熟起来有可能成为一个品类。三、浪漫派与现实派从时间上说,浪漫派在前,但它们又是相并进行的,不仅如此,这两个派别又是互相咬合与渗透的。现实主义作家巴尔扎克有浪漫主义作品《交际花盛衰记》,浪漫主义作家有现实主义作品《悲惨世界》,一定意义上浪漫与现实本就是一个矛盾的两面,在许多作家那里都保持统一性、整体性。四、从心理学上说浪漫与现实它们是矛盾的,浪漫意味着主观与幻想,在气质与风格上有明显的特征。而现实是客观的,实证的,因此又是分析与批判的,但在心理描写上浪漫与现实都受制于语境,在一部作品或章节中,浪漫与现实是可以同时并存在的。但浪漫倾向于理想的吁求,现实倾向于怀疑批判。五、心理表现充满了一切流派,在唯美主义、象征主义、自然主义中都有很要的位置。特别是从现代的文学史来看,文学上的心理主义占统治地位,直到零度写作有了纯客观的笔法,这种文学心理主义才遭到遏制。我们从发展的历史看,小说是从史诗、传奇、戏剧、诗歌中争取到独立地位,但小说最早是属于故事的、传说的,心理因素介入少,只有现代小说产生才有了大量的心理描写,最初仅作为一种技巧方法,成为小说中的一个局部,然后扩大到一个作品整体上的表现。明确的特征是:传统小说是表现客观外部的完整事件,有完整的故事构造,而心理小说是表现人物的意识过程,弱化故事情节,不在于表现故事与动作的结果,而重点在于表现引起某事件或行为的心理动机,这样使外部事件与心理活动在同样重要的位置展开,或者更重视心理活动的展示。我们可否说,心理小说是一种以人物(或作家)为主体的直接呈现人物的感觉印象,知觉记忆,直觉联想,情感体验的心理活动(实际是思维活动)或各种语境中心理的一个综合反应过程为主的小说。传统心理小说止于20世纪前,存在于各流派的小说之中,它的大致特征如下:

第一,动机和行为的统一论。心理活动过程与事件与行为是互为因果的,因此我们可以从行为推导出心理因素。沙特尔小姐嫁给克莱芙亲王后感情上一直不忠,亲王去世后她怀念丈夫,内心受到道德谴责,最后去了修道院,

无论内穆尔怎样请求,她拒绝了,只有在丈夫死后,她才成了真正的克莱芙王妃,从心理情感上真正成了一个完美的王妃。在《红与黑》中于连的一切行为过程都有细致的心理冲突,小说进入于连的内心冲突(他和德瑞纳尔夫人的冲突)是一种欲望与利益冲突,这种心理现实转变为一种命运过程,直接导发了毁灭的结果,心理动机和行为效果是高度的统一。为什么会形成心理和行为的统一,这主要受制于一种理性心理,思维心理是一种逻辑化的,可分析,可推导。表明这种写作还是建立在社会理性上的。我们说心理决定论,还不如说社会文化理性意识决定论。所以传统的心理的描写可以推导出社会理性的深度。这是一个极鲜明的特征。

第二,传统心理描写主要建立在对环境的条件反射上,外部事件,环境引起的心理反应,如果是移情性的则是浪漫的笔调,雨果的《海上劳工》的大海描写实际也是心理描写,霍夫曼的《古宅恩仇记》大量的是古宅的环境描写,阿德海德小姐又对环境极为敏感,特别是1760年秋夜的暴风雨让天文塔折倒引起的惊慌。小说中的我把所有出现的这种恐怖感的原因归结为整座宅院的建筑结构,特别是由于议事厅里那些稀奇古怪的壁饰,还有丝丝呼啸的海风等因素(《古宅恩仇记》33页)。特别是《出卖影子的人》第六章中由影子引起的种种的幻觉心理。拉斯卡尔实际是一个幻想中的影子。直到这一章完结拉斯卡尔真人才出面。我丧失影子,追赶影子。面对没有影子的人们,我们有心理活动都与影子有关。我向作者沙米索要影子。环境的变化引起心理的变化,我以为这称之为环境心理,这是一种幻想恐怖的心理状态。另一种是建立在情爱状态下的心理,巴尔扎克《猫打球的商店》中许多环境都通过男女主人公眼睛描写出来的,奥古斯婷小姐找情敌卡里利阿诺公爵夫人要回自己的丈夫,却意外发现了自己美丽的画像,她以这幅画面质问丈夫,画被盛怒的丈夫撕碎,然后一切也就毁灭。奥古斯婷的心理反应是紧随着这幅画而运动的,事物象征性地毁灭与心理毁灭是同步的。现实主义小说比较注重的是环境的客观反应,它对心理的左右是一种反作用,是一种互动关系,浪漫心理的环境是强大的,个人无法把握,而现实心理的环境与个人是同步的交互地发生作用。

第三,心理活动作为一种性格逻辑存在。心理活动受社会文化、经济物质、思想观念的影响,而成为个人行为方式的基础,人物性格是受心理活动支配的,心理是基础,行为是表现,但在正常的理性秩序下二者是统一的。说白了,心理活动是找到性格成因与命运根据的基础。巴尔扎克笔下的拉斯蒂涅是一个投机野心家,他的性格成长中,细微地观察各种环境呈示出心理变化,

例如他在鲍赛昂府细致地观察与心理变化表达了渴望挤入上流社会，在盛大的舞场里他像一只猎狗寻找对象。那个府邸的奢华连一部马车装饰都要三万法郎。巴尔扎克笔下有这大量的环境心理描写，高布塞克、柯内留斯、葛朗台这些视金钱如命的占有者，基本上都是物质心理的细微展览，刻画的是守财奴的性格。《幻灭》中的吕西安是一个外省青年，奔向巴黎想做投机成功的野心家，但他还不够狠毒，性格上的弱点又使他毁灭，他的心理活动展示种种事件的不可捉摸，把握不定与彷徨，到另一部书中吕西安在夏朗德河自杀未遂，他的心理经历如同梦幻一般。在《人间喜剧》中每个人可以说都在完成自己的物质幻想。因而被波德莱尔称为幻想家的热情。莱蒙干脆认为巴尔扎克是一个幻想的现实主义作家。我以为这种幻想的实质就是心理的，我们不难看出，社会，现实，个人，心理，在巴尔扎克的《人间喜剧》建筑中是一个有机的统一体，是有严格的逻辑联系的。人物性格与心理的有机统一，特别典型地出现在《红与黑》中的于连身上，于连从农村来，企图融入资产阶级上流社会，他利用自己的聪明能干，又用情色勾引术来达到目的，小说中有大量的心理描写，于连的心理活动是特定语境下的必然反应，很好地表现了于连一方面低下弱小向上奋斗的机智；一方面又是强大的社会压力不断粉碎他的梦想，这给他身上注入了两种特征：一是不断向上爬获得胜利的喜悦与敬畏；二是他对强势社会的仇恨与对立的双重人格。最初他勾引德·瑞纳夫人胜利成功后抛弃了她，于连由家庭教师而成保守党头头的私人秘书，参加了上层的政治斗争，他勾引侯爵女儿玛特尔并使其怀孕，眼看要成为贵族了，最后失败。如果我们把于连成长过程的心理变化全部记录下来，那几乎就是一个小人物向上流社会奋斗而失败的心理学史。于连说，我，一个卑贱的平民，居然怜悯一个如此高贵的家族。……而我仿佛天生是后娘养的，把我扔在社会底层，给了我一颗高贵的心，却没有给我一千法郎的收入（《红与黑》339页）。这是一种典型的下层的愤怒不平，所有投机报复也因此而生。如果我们承认，人是社会理性的动物这个假设。所有人的性格特征便会必然有其内在的心理逻辑。这作为现代小说是资本主义社会的产物而言，作为传统的特征应该是准确的。

第四，在小说中传统的心理描写是有识别标志的，传统小说习惯用第三人称的标志，所以一般心理描写是以人物的称谓展开，这是一种特定的角色心理。是人物在想，在回忆，每段心理描写都有领词，用的是想，回忆，看到，梦到，印象，感觉等词汇，内心活动的进入，或跳出界限是明确的，多数心理活动有一种说话的痕迹，有独白，有自问自答，自我表白，不受控制的自言自语，梦

话。

另一种是以第一人称我为标志，心理活动是灵活机动的，把所有的外部事物行为都纳入内视角，从个人心理出发的个人想象与幻觉，这种方式展示事物与人的行为活动比较清晰条理。但直接发展成为后来的意识流手法。这两种类型在心理描写中是普遍存在的，应该说只要有心理描写均不会逸出这两种方式。巴尔扎克、司汤达、托尔斯泰、劳伦斯等喜欢采用第三人称全知全能视角。贡斯当的《阿道尔夫》，布尔热的《门徒》，迦尔询的《意外事件》，安德列耶夫的《思想》均是采用第一人称的限制叙述。这种第一人称内视角更适合而且极自然地抒写人物的内心活动，它处于与作者心理同步，若是第三人称写人物心理，作者要有一种设计方法，而且要按人物身份的规定来写心理。心理小说的快速发展，人称标志不是唯一的识别方法，人物在文本中是可以转换的，施托姆的《缄口不言》是以第三人称人物身份写心理，小说展露的是鲁道夫心理，可这个鲁道夫是可以转换成我的第一人称。这种转换历史上还有一种有趣的人称现象，是把第一人称与第三人物交混地称呼，但实质上仍是一人称。经典的标志是我祖母，我爷爷，我母亲等以直接亲属和自己的关系称谓为原则，写爷爷、奶奶、妈妈的心理活动。《百年孤独》中便有一个我祖母的隐在视角，这是两种人称的融合，实际只写一个人的心理活动。这种方法的起源是斯特恩的《项狄传》，这部小说大量采用了我叔叔，我父亲，我弟弟的视角。不仅如此，这部作品视角是移动的，各种人称方式在语境的片断中出现。视角的选择是心理活动得以展开的关键方法，自白式是最常见也最能把人物心理展示出来，特点是我以各种方式的日记、书信、回忆、倾诉形式，也可以是我寄托一个主人公，用第三人称转述，还可以有一个全能的旁观者插入心理分析。

第五，传统心理小说仍强调人物是主体，故事是一条中心事件连续，能看到一个发展推动线索。人物心理仅是作品中的一个部分，一种方法与手段。整个小说的发展脉络故事推理，人物移动的时空均是清晰的。从整体上看，心理活动只作小说整体的一个动力因素。所以传统小说我们依然是看故事人物。这在现代主义产生之前尤其是这样，我们只要提到劳伦斯、司各特、大仲马、雨果、巴尔扎克、司汤达、托尔斯泰这些大作家，他们创造的人物我们清晰地叫出一系列名称，也可以复述许多精彩的故事。至于各色人物的心理活动，对我们仅是一个印象。同时我们也可以有一个清晰的判断，传统心理小说依然是着力表现我们可以感知的外部世界。只有到了现代主义以后，文学才真正地向内转型，这时的心理小说有了高潮，有了峰巅。

四、意识流的产生

我这里用了很长篇幅讲心理描写作为手法的历史演进，和心理小说的产生，其目的是从历史背景中把意识流凸现出来，表明意识流小说的产生是有历史的根由的，是一个文体的准备时期。目前要找到意识流小说的产生是比较容易的，文学史上公认的第一部意识流小说是杜雅尔丹的《被砍倒的月桂树》（1887年），第二部可以确定是施尼茨勒的《古斯特少尉》（1900年），这两部意识流小说是一个关键切入点，杜雅尔丹的《被砍倒的月桂树》看起来是一个孤品，实际并非没有其他关联，他和作家乔治·莫尔有长达40年之久的友情，莫尔在三部小说中均有意识流痕迹，他们在1897年通信中（7月22日）莫尔给杜雅尔丹说你终于发现了这一形式，它是原型的形式。莫尔的小说《米尔德里德·劳森》（1895年）、《麦克·弗莱彻》（1889年）、《致敬与告别》（1911年），莫尔的小说已经采用的是内心独白的方法。从通信看来，他们两人是对这一形式有交流的。另一个施尼茨勒是一个精神病医生，和弗洛伊德同居维也纳，但他们几十年没联系，直到施尼茨勒60岁生日，弗洛伊德写信祝寿两人才开始交流。1900年弗洛伊德出版《释梦》，其自由联想是他精神分析学说中的重要方法，正好施尼茨勒的《古斯特少尉》采用的是内心独白的方法，二者是同步展示意识流这一形式。此后施尼茨勒运用内心独白技巧创作了《埃尔泽小姐》（1926年），不过这时意识流小说已经蔚为大观了。

在意识流小说产生早期，世界范围内有许多相关的心理小说要特别值得注意。塞南古的长篇小说《奥培曼》注重孤独忧郁的内心体验。都德的《萨芙》写若望·戈散的复杂心理变化，另外有大量的性心理。奈瓦尔的《西尔薇娅》（1853年）中有大量的意识流动，写梦幻、回忆、潜意识。这部小说成为意大利小说家埃科终身反复阅读的小说，并对该小说进行理论阐释。毕希纳的《棱茨》（1853年）表述一个神经错乱的精神病患者的心理活动。更重要的是施托姆的《缄口不言》，这是一个典型的心理变态的精神患者的绝望忧郁心理活动的展示。在自杀的一刻妻子阻止了他，解开了心结，病好了。迦尔洵的《意外事件》（1878年）交混使用第一人称和第三人称自陈式的内心独白，尤其是女主人公的心理变化复杂。还有一个作家安德列耶夫《思想》（1902年）全文是主人公内心独白，这是一种充满了嫉妒复仇而又神思恍惚的变态心理。他还写了《红笑》（1904年）与后来的《意念》。《红笑》散漫而无边际的意念流动，小说分

为两个部分一共19个片断，全篇表达的情绪基调：疯狂与恐惧。然后全是准意识地流动。小说写一种迷迷幻幻的状态。

这儿理出一个意识流小说产生时的心理小说背景，目的是要探讨意识小说的产生不是无中生有，不是人类突发奇想的偶然冲动的创造，它有广泛深厚的文化文学基础。这是从创作实践上说，更重要的与精神分析学说的理论产生有重大关系。

1890年威廉·詹姆斯出版了《心理学原理》，其第八第九两章曾在1884年的《心灵》杂志上发表了。在第八章第二节提出了无意识一词。以睡眠为例说明了人类存在无意识现象。并专门在第三节中论述歇斯底里中的无意识。他还说在某些人那里，全部可能无意识，可以被分裂为不同的部分，这些部分共存着，但却互相不理睬(《心理学原理》290页，城市出版社)。意识可以是分裂的，有意识，有潜意识的。詹姆斯在第九章中专门论述了意识具有连续的流动的特征。他转引了霍奇森的意见说，意识的链条是不同感觉的序列(同上323页)。詹姆斯多次论述了意识的特点是可感知地连续的和完整的，也是不停变化的。这表明意识流一词早在1884年已从理论上提出来了。而它的特点已为众多人所知。在文学中最初是把意识流与内心独白等同使用。德文有一个恰当的同义词，为(Stromdes Bcwusstsein)，而法国人拒绝使用意识流一词，因此，他们多采用内心独白的说法，可见意识流仅是根据意识的表现特征而命名的，这个命名一经确立在理论和文学实践上都产生了巨大的影响，仅在于这个影响也是经过几十年的发展，渐进地影响全世界。

意识流（Stream of consciousness）作为一个文体学术语是慢慢流行起来的。开始和内心独白(interiormonlogue)相互混用，这个词由拉尔博首创，是用来评论《尤利西斯》时所用。这两个词在使用中怎么区别呢？一般注意它最显著的特征流动(flow)，因此意识流是通过自由联想发挥作用，事件，词语的秩序是任意的，是一种感觉联想。意识流指总体的思想过程的表述，在这个文体之下还有许多表现手法，自由，或间接的精神流动活动，各种意象浮现，各种感觉滑动，有主题词的标记，总之是思想流动自由的表达，但注意，它更强调一定无意识状态的。在作为表现技巧方法时，我还会细致地讨论意识流的特点。

五、精神分析的出现

弗洛伊德的精神分析理论的产生与发展是20世纪的三大科学贡献之一。

心理学是人文学科中起步很晚的学科，到19世纪末25年中才有发展，这是为什么?其实很好理解，它之所以不像哲学、历史学、文学产生于远古，因为真正的心理学必须有一个前提，那就是生物医学必须发展到高级阶段才有可能有真正的心理学。到19世纪末物理科学、生理医学都相继成为先进科学领域，这才有可能从肉体层面更深入到精神层面的研究。真正的心理学始于一个时间和一个名字。威廉·冯特于1879年在莱比锡大学创造第一个心理学研究所，1885年官方正式承认，教授了二万四千多名学生。最初定名实验心理学，并界定为研究意识并探索控制心灵的独特规律。冯特重视实验，其目的是想把心理学定位为一种自然科学。同时他最初举办的心理杂志叫《哲学研究》，显然他试图从自然与哲学的维度来解决心理学问题。他采用的方法：一是内部知觉（Lnnere Wahmehmung），即空想。二是实验的自我观察(Experimentells Selbstbeochtung)。采用一定的标准，进行重复试验，在一定语境中观察，要求用简单确定的回答作出反应（即心理实验）。后来心理学的方法经过英语世界后统称内省法，实际产生了对心理试验的误解。1888年，亨利·柏格森的《时间与自由意志》已经完整提出内省法，他提出了一个新概念：绵延。他的绵延是讲时间具有的连续性，同时他明确地说，我们意识状态的陆续出现就具有纯绵延的形式(《时间与自由意识》67页，商务印书馆)。这种时间与意识在同一章中，他描述了其特征。纯绵延只是种种性质的陆续地出现。这种变化互相渗透，互相溶化，没有清晰的轮廓，在彼此之间不倾向于发生外在关系，又跟数目无关，纯绵延只是纯粹的多样性(同上70页)。时间与意识具有这种绵延的特点，我们称时间流，意识流是很正常的，但对意识流柏格森补充说，意识所觉到的内在绵延，是意识状态的互相溶化及其自我状态的逐渐成长。这是一个很关键的看法，内在的意识流动它会逐渐地形成自我。这表明意识并不是白白地流走。实际上，在心理学早期，他们不仅提出了意识一词，而且深入研究意识的不同特征。冯特提出意识是在1874年，詹姆斯提出意识是在1884年，柏格森是在1888年，对意识注意的心理学家还有弗希纳的《心理物理学纲要》(1860年)，他不仅提出意识并且创立意识实验的心理方法。另外还有丹纳、贝因、洛采都注意到意识，甚至能量守恒的发现者赫尔姆赫兹还推论过无意识问题。弗洛伊德是在大量意识研究的环境里而提出的无意识心理学。在他之前已有莱布尼茨的微觉，赫尔巴特、赫尔姆霍兹、叔本华、尼采都部分地触摸到了无意识领域。无意识的概念是他和布洛伊尔合著的《歇斯底里研究》1895年首次提出，从布洛伊尔1880年研究安娜病例开始。他是位医生和生理学家，他们由病例推断引起疾病，压抑的情感仍在无意识之中，以后作为症候

表现出来，1896年弗洛伊德又首次提出了精神分析术语。

什么是意识(Consciousness)？意识是人们头脑中的一种精神活动，对客观物质世界作出的系列反应，是感觉，印象，记忆，联想，推论等一系列心理活动的总和。1863年，冯特的《人类与动物心理学论稿》刊行，这实际是部讲演稿，其中第16讲是专门讲意识。实际上他已提出了无意识这个概念(Unconscious)，仅在于冯特采取了不信任态度。并举例说，意识是一个舞台，演员在其上演，观众可以看见，而无意识则是演员退场后，幕后发生的事，他把大脑比喻成舞台，无意识是在幕后支配的。冯特认为这种意见是错误的。他的意思是，舞台总是存在的，而演员退场，意识消失了就不复存在了。弗洛伊德认为意识是一清二楚的东西，价值虽然不大，却是我们具有的一切，和我们的生命一样，意识是引导我们的方向，他执力创立的是无意识心理学。无意识一词的最古老和最恰当的意义是描述性的，我们称这一种心理过程为无意识——根据从结果推知原因的理由，我们不得不假设心理过程的存在——但我们对它又毫无所知。……如果我们必须假想某一行动目前正在进行着，然而我们目前又对其毫无所知，我们称此过程为无意识(《精神分析导论讲演新篇》68页，国际文化出版社)。他以口误为例，说话者肯定存在着说出某东西的意图，但他却说出了别的东西，把本意表达的东西隐藏起来了。那种欲说的意思内隐起来了。这是无意识。他认为内隐的有可能再现说出来成为意识的无意识，叫前意识(Preconscious)，那隐退而未被说出的东西，但一直存在于精神深处，意即弗洛伊德说的本我，是真正的无意识状态。这里前意识和无意识都是与意识相区别而存在的潜意识。

意识的学说是确凿无疑的，而无意识是一种假说，到底存在不存在至今依然在怀疑中，我想说的意识存在而且与他者构成反应关系，有一棵树及其绿叶，有太阳映照四方的光亮，于是我们有了树与太阳的意识，那么意识是一面镜子，有映照与复印的效果，可以决定人们行为的方向，检查评估其效果。人仅有这样的意识吗？意识是如此的简单吗？如果不是，意识不能解释人们大脑和行为的所有方式，那么大脑与行为出现的我们无法了解的异常，我们又将作何解释呢？无意识便是提供这种深层心理的解说，例如我们为什么做梦，我们为什么会有大量我们自己也无法了解的心理状态与行为方式。我们选择我们爱好喜欢的东西，器具，工作，事业，为何选择此，而不选择彼，或者选择了此，若干年发现自我的爱好依然是彼。特别是一个人对自身的认识，关于能量，潜力，本性所需，仅是作意识状态的理性评估，其结论并不一定适合于你自身。如何看待个人的人格，如何对待思维中那些

飞速流走的东西，如何找到本性最终所爱，如何敏感地处理自我与他者的问题。这一切均应在无意识领域里去寻找答案。弗洛伊德给我们构筑了一个完整而又深层的精神系统。

首先，他提出了意识之外，还有前意识与无意识，但这二者均属潜意识，意思是人们大脑的工作机构确实分成了幕前幕后。日常指导我们分析事物，支配我们行为方式，但是我们大脑思维在清晰的逻辑状态下完成的，我们遇到一条大河，便寻找船只渡河而到达彼岸，我们想去彼岸干什么我们心里清楚，我们达到了我们预定目的，我们便回家，事情办得顺了，是预期的便高兴，事情办坏了，沮丧，意识会指挥我们再办一次，一切都在我们的理性控制之内，这是意识所做的工作。在意识支配所做的工作都在幕前，它是我们清楚所见的。

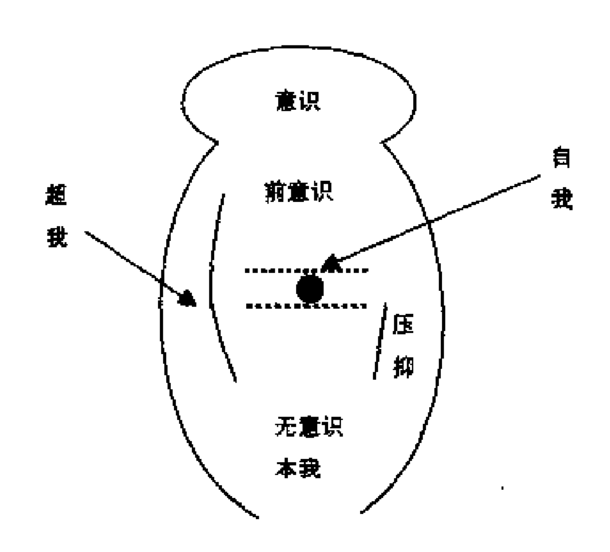
但意识为什么会如此支配，意识全部实现了吗?意识受阻了会怎样，我们的意识如何产生，又如何消失? 一个人日常对水保持特别的亲和，它不仅是我们生命饮用的需要，它的质地、色泽，它的广泛功用，它的各种转换功能所带来的云雾、冰雪，它的固体与液体，它的气体蒸腾，它的流体恣肆汪洋，是它产生了一切生命， 人们没法不喜欢热爱它。可是有些人偏偏有对水的恐惧，水的厌恶，原因是他童年受到水的伤害，差点丧命。在白天谈论梦时，任何人都会希望美梦成真，但夜晚却做的是噩梦，或者一生永远做几个自己不愿做的梦。我们爱水，我们希望美梦成真。我们喜欢美好的事物，我们的意识扮演了一个支配的角色。全部的功用是意识达到的吗?如果是，那我们如何解释我们的梦，如果是，我们又能如何解决我们大脑，或行为的矛盾状态。如果是，我们又如何认识我们本能趋向所喜好的差异奥秘呢? 意识不能解释人类思维和行为的一切现象，甚至大部分现象，这表明除意识以外另有原因，那就是潜意识，一种深层的心理现象。

仅在于弗洛伊德是从一个特殊的角度发现了潜意识。是人们的非常状态，精神变异下发现的潜意识，而且最早应用于医疗领域。很有些怪异，人们在正常状态下发现了意识，而在变态状态下发现了潜意识。还有一个推论的观点，意识肯定存在于我，我是意识的起源。而自我则有无意识的根源。前者是社会符号化的标志，我，你，他是公共性的称谓，自我则是一个隐身体。一般情况下应该是一个未被发现的我。如果把无意识定义为所有那些未被意识到的心理现象的总和(荣格语)，那么我与自我正好是意识与潜意识分野的一个标志。

无意识是非目的性的，是服从一种内在需要的。如迷恋某种色彩和音乐，突如其来的某种情绪与心境，或者被一种观念所左右，执著于一种想法的实

施，莫名的伤感忧郁，焦虑或恐惧，因无意识也会产生强迫冲动，无意识存在一种内在的必然性，或偶然的反射性。因而我们有必要弄清楚意识、前意识和无意识之间的关系。

我们假定大脑是一个圆形，在最上面一层显露出来的是意识，它转化为支配我们的语言与动作，中间层是前意识，即它大部分可能转化成意识，但也有受阻碍的部分退回到更底层，即无意识，它是一个循环变化环节，最下面一层是无意识，为一个不断消融的冰座，不断让水浮出冰层。也有永固的一部分，它没有直接转化，但可能形成一种强力的无意识冲动，因这三个层面均有连接的阀门，提供无意识的流动转化，冲动开启，压抑闭合。弗洛伊德绘了一个图表：



所有的无意识都有可能循环转化为前意识，如同循环的蒸汽一样通过阀门到前意识，但有许多是循环返仓，沉积在无意识深部，不为我们知觉。所有的前意识有两种状态，部分转化为意识，部分退回到无意识，其间通过冲动在意识里表现为认知，或通过压抑而沉淀，因而冲动和压抑分别在三者之间被两个阀门把守。在这个意识图谱中，弗洛伊德相应地给出了人格的三层结构。即超我、自我、本我。这三者又相对于精神结构的图谱：意识对应超我，前意识对应自我，无意识对应本我。三层结构法是一个模式，大的方向是三重精神结构对应于三层人格结构。

本能则是最深层的驱动器，它推动精神的三层意识与前意识、无意识，又构成人格结构中的本我、自我与超我。在本能中也有三种本能：生存本能、性本能、死亡本能。而最主要的是性本能为原动力。

这是一个完美的理想的人类精神结构图谱。也是极为简单的一个弗洛

伊德理论核心的概括。弗洛伊德理论尽管过去一百年了，我们今天仍无法估价它的价值与意义，它可能是人类最有价值的一个精神揭示，也可能是一个错误。但百年中产生了巨大的影响，成为了一种基本学科。因此，我们对他的理论的一些核心元素必须有一个了解。精神分析心理学最基本概念是潜意识，或称无意识。它的基本假定建立在，人类是有意识的，而一切意识行为的基础建立在一种原动的无意识上。无意识是深层地潜伏在大脑的深层，是潜移默化地控制着人们的精神世界，如果我们要彻底了解一个人的精神生活便必须探源无意识，并弄清楚意识与潜意识之间的关系。而弗洛伊德的理论便是揭开无意识动机的奥妙，并创造一套探索精神过程的技术方法，这是一种关于人们内心生活过程的学问。

弗洛伊德是一名医生，19世纪70年代他主要在解剖学和生理学方面作出贡献，但他却放弃了外科医生而要去获取维也纳的神经学病理学讲师职务。1885年他去巴黎，希望获得解决精神疾病的新方法。失望而归，便开始研究歇斯底里，采用电疗法和催眠术。前一种是休克疗法，作用不大，他从实验室里观察到催眠法的好处，可以从病人身上找到医生不知道的东西，同时也找到病人自己遗忘了的病因，他同布洛伊尔合作治好了病人并公布了他们的成果《歇斯底里研究》。这里有一个关键技术要注意，麦斯麦术。麦斯麦是18世纪维也纳医生，他实验用磁力流体吸出致病区域，设想这种磁性治疗有效果但又有一些神秘术，他的核心是诱导患者进入迷睡状态，暂时中止意识。然后同患者对话并指挥行动。他用这种心理控制法治疗歇斯底里取得了部分成功。然后麦斯麦把它改造成为催眠术。1825年法国皇家科学院对这种方法进行了检验，受到了欢迎。但发明者已死，后来便称为麦斯麦术。弗洛伊德认为将一个人引入回忆之中，从回忆中能找到许多东西，那些忽略的、受障碍的也许便是病因，而让人进入回忆最好的办法便是催眠术。但他不完全满意。患者早期受压抑的症结不能完全找出。在这期间弗洛伊德发现了两个极重要的概念：其一，大多数精神病患者病因都与性有关。其二，病因早期与压抑有关系。引导病人回忆，让他们无意识状态透露始初的原因。在回忆追寻中又找到第三个概念：遗忘。回忆中为什么会找到自己长期遗忘的东西呢？一般遗忘从机体上来说，都是自我不乐意接受而压制的东西，是意识状态覆盖了它。一旦意识隐退，过去遗忘的东西又找回来了。可见遗忘并非真正的遗忘，它只是放在无意识的黑箱里。那么为什么会被遗忘呢？一种也许是不被重视的正常流失。另一种是被意识认为不好的，文化、伦理所认为不合适的东西，是被意识这个检察官强行抵制回去的，我们称之为压抑。压抑使它们退回到无意识里

(实际并非消失)。这种意识所遗忘的东西,在无意识里便会以各种伪装的形式再现。那么在日常生活的语言与行为中被暗示出来,在梦中以各种面貌呈现出来。可见遗忘是记忆的另一种形式。

性。在精神分析术语中叫利比多(Libido),意思是性本能比性这个概念要宽泛一些。这是弗洛伊德扩大了的一个性欲概念。今天非议最多,包括许多弟子也反对,这里含有一个理解的差异性,性一词不会有人反对,性作为本能便有人反对,人类的三个本能:生存,性,死亡,应该是基本本能,所谓本能是不受控意识,前提条件,或外界的干扰,而存在于人的直觉能力反应。生存本能中,生命的基本维持吃喝与居住是一种直接需求,没有什么道理可讲。成为人不可缺少的,满足生存本能是人的权利与义务,不可非议。相应的性本能也应该如此。人们日常认识的性是指十多岁到七十多岁时的性,这时的性有功能性作用,显示为我们可感知的性欲冲动。在这个过程中我们可看旺盛衰弱过程和性的满足状态。这仅是我们意识状态的性,实际上性伴随人的终生一直成为生命的内驱力。弗氏扩大的性欲理解是把儿童期的性分了三个阶段:早期为口唇快感,是拇指吸吮期;二阶段是虐待狂和肛门快感期;三阶段是性器官主导(阴茎)生殖决定生活。他强调了四点:1.儿童降生到这个世界上来的时候就带来了性活动的种子。成人的性本能是一系列童年时期的冲动的组合。2.性贯穿人一生的,但性体质却是千差万别的,可分为一种体质性作用,是先天气质和儿童期偶然经历相互作用,一种决定性作用,是先天的倾向与后来的创伤性经历以相同的方式互相作用。3.一个人的性正常态与变态状都是相对的,正常态强调了羞耻心、厌恶感、怜悯心和社会所树立的道德体系,是它们诱导了性本能的方向。这实质是性的意识层面。而一种性变态却可以作为无意识力量的存在,神经症状是性变态的反面。4.一个人性发展道路是漫长的,每一步都是一个固定点的位置,但组合体的每接合点可以顺利过渡,也可以分崩离析,这实际表明每个人的性乃在正常与变态之中,在压抑之中,在转移之中。每一个人的性实际都经过了三部曲,即释放、压抑、转移三个因素。人的性格在其构筑材料很大程度上是性兴奋(性本能运动过程)的作用(《性欲三论》90—99页,国际文化出版社)。

性本能(libido)这个概念之所以被人普遍反对,我以为主要因为今天人们都处于文明状态的思考、评估而进行的价值判断。它的悲哀是现代文明掩盖了人意识深层的科学本质。如果我们返回到史前期的非文明状态下思考性,性本能作为无意识状态的驱动力可能更清楚了。动物有意识,但没有无意识,是因为动物不存在性压抑。人类如果没有文明概念的压抑掩盖,那么

性是自由释放的，性便不会成为无意识的驱力，可人类走了一个独特的生物道路，有史以来文明便构成了压抑，人的本能说是三个部分：生本能，性本能，死本能。但实际是生本能与性本能。生命能作为精神的动力部分是显而易见的，而性本能作为精神动力部分就隐蔽曲折得多，不易被发现。我相信弗洛伊德如果不通过精神病患者和梦境研究仍是很难发现无意识和性本能的。如果我们不提出性本能作为动力系统，我们便不再可能找到其他的动力系统了。那么在意识与无意识之间转化，作为性本能转化按理只应该转化为性意识，为什么会产生无穷复杂的意识呢：第一是建立在人的大脑认知系统中世界万事万物构成对立意识。第二是性本能在潜意识里转换时，一方面改装了面貌。另一方面是无意识的转化。用弗洛伊德的词叫升华。例如艺术家的创造性功能便是通过这种无意识转化的结果。其支配动力仍在性本能。因此很好理解的性本能衰弱的时候创造力相应便会低下。我以为性本能作为一种基本动力是绝对没有错，但生命极限中肯定还有一些别的潜能发挥，因此我不否认还有一些其他动力也发挥作用，补充这个基本动力。

梦是弗洛伊德精神分析中极重要的一个领域，1900年出版了巨著《释梦》，这部书30年中翻译成各种文字，修订八个版次，遍行了全世界。这部书的核心是从人类的梦境中研究无意识的转化过程，同时形成他的压抑理论。这部50万字的巨著主要揭示了人类梦境产生的奥秘，分析了十多种人类典型的梦（列为子题的是四类），梦中形象的典型象征物以12例佐证分析，探索到梦的改装方法，书中有许多梦现象的分析。从梦中解开无意识之谜，从梦中查找精神病患者病因的症结，从梦中研究人们的创伤和遗忘，从梦追踪人们压抑形成的过程。如果说我们的日常活动构成了人的意识史，那么梦便充分揭示了人们生活另一面的潜意识史。《梦释》最重要的是第七章，《梦过程的心理学》基本上是关于梦、精神分析的一个理论总结。这部书还有一个神秘的巧合，它产生于1900年，作为一个新世纪的标志。我们讲艺术，讲文学，讲心理学，人类精神史，现代人文科学思潮，它都是一个界碑。我便把它确认为一个现代主义运动思潮的界碑。在它之前结束一切传统，在它之后是一个新的人文科学世纪，索绪尔的结构主义语言学是1906年在日内瓦大学开始讲述的。《释梦》一书出版标志着弗洛伊德理论已经创立，此后的40年中弗洛伊德基本上是补充和修正该理论。我们把他的术语罗列出来性，意识，无意识，压抑，梦，记忆，自我，本我，超我，释放，化装，诊断，治疗，催眠，欲望，现实等一系列词汇贯通比较，你会有一种很古怪的感觉，难道这一切和精神病有关吗？难道这一切能揭示人类的精神结构吗？梦与病态是我们的主宰吗？但弗洛伊德

得出一个确定无疑的结论：梦的工作的特征与精神神经症症状的精神活动二者完全同一性，我们认为把研究瘾症得出的结论用之于梦是不无道理的(《释梦》599页，商务印书馆)。而梦足以证明伏在梦幻象下的无意识过程的存在(《弗洛伊德和马克思》7页，中国人民大学出版社)。原来梦的研究和精神病患者的研究是在无意识这个关键概念上打通的。梦与精神病显示出各种现象都是无意识的化妆，这化妆的原因是压抑的结果，人类这两种现象的原动力就是来自于性本能。而梦与精神病均来自人们的大脑，是一种精神现象。我们是否可以说，梦是正常人的精神变态，而精神病又是变态的正常梦。这一切我们都可以在无意识的河流里找到踪迹。

六、意识与潜意识概念

意识流与文学艺术的关系。所有人都明白意识流是一种精神现象，在人们的日常生活中，在一切学科领域里，在人所支配的一切行为方式中，意识流是无可非议的，它是思维，即精神活动的一种特征，从一般原理来说，我们没有必要在文学艺术领域里特别提出它，作为研究对象。意识的流动特征与时间的流动特征同质，是一个接一个信息的序列特征。它形成认识、判断、推理，成为人们行为支配的一种原因。因而意识流仅仅是一种思维特征。由此可见，推断一切人文科学，只要经过思维精神活动的都是意识流，这样，也就从实质上告诉我们，没有一种什么文学艺术上的意识流。

意识流实际不过是我们文学艺术史上的一次命名错误，而准确的名称应该叫做：潜意识流。

从纯科学上说，弗洛伊德理论是关于疾病之谜，人类精神之谜的心理科学，而无关于我们文学艺术。我们又为什么格外重视地提出它呢？第一，精神分析理论是一种真正的创作理论。如同古典传统中的模仿论一样，在无意识理论下产生了一批人类的伟大文学名著，没有精神分析理论便不可能出现这种创作局面。乔伊斯、普鲁斯特、劳伦斯、福克纳、伍尔夫等都公开承认是在精神分析理论指导下产生他们的作品。如果绝对地说20世纪的创作，几乎没有不受影响的，纳博科夫公开指责弗洛伊德是一个骗子，但他的小说《微暗的火》或《洛莉塔》无论如何都不可否认性本能与无意识的理论作用。力比多是当代作家的原创动力，也不可否认。

第二，创作表现的技术，自由联想，内心独白都是让无意识显露出来的方法。20世纪第一个艺术流派超现实主义就是这样实践的。诗歌、小说、绘画中

的超现实主义都遵循了自动写作的原则，排除创作中的意识干扰，尽量开掘人们的无意识流动过程，充分揭示人们的精神奥秘。在百年中的文学艺术创作无论是文学或抽象绘画、音乐，没有不从无意识状态下寻找动力的。无意识在文艺创作中它既是一个创作出发点，又是一个创作过程，甚至还是一个最终的结果，因而精神分析成为一种创作原理，又成为一种技术方法。

第三，精神分析理论作为一种创作原理可以确证的是它产生了一批伟大的作品。但同时它也发展成为一种批评理论。称名为精神分析批评理论，用俄狄浦斯情节分析人物恋母，用那喀索斯情节分析人物自恋。用精神分析法找到人物的精神创伤。关键是弗洛伊德本人便把他的理论直接用于文学艺术的评论上。他分析《格拉迪瓦》的梦幻性质，探索达·芬奇童年的记忆，分析陀思妥耶夫斯基的杀父，大量解读莎士比亚的戏剧。他不仅分析作品，还研究作家心理。关于歌德，他写了大量的文章。

第四，从精神分析理论出发探索白日梦和精神病与作家作品的关系。他认为除了那种写实原则以外的写作，另一类文艺家都是在光天化日之下做的白日梦，充满幻想、想象，构筑着另一种不存在的东西。考查历史上的大艺术家、诗人，大多数都患有精神病。似乎艺术品就是精神病患者的理想实践。当然这是从特殊类型出发。精神病患者有症状的毕竟只是文学家中的一部分。还有许多是正常文学艺术家，似乎文学艺术史那种所谓正常态（合乎规范）其成就总不太高，这里很隐秘地含有一个方法，那就是正常文艺家所推崇的一种方法，反常法。文学艺术要反常规才是真正的伟大的艺术品，并在形式主义那里总结了一条原则，叫陌生化原则。

第五，无论意识、潜意识均是我们大脑里的思维活动状态，我们谈意识与潜意识仅仅是让我们看到大脑里精神活动状态，因此意识、潜意识的结构是形式的，在过程中进行各种复杂的运动和转化它又是内容的。无论意识，还是潜意识只要它没被说出来，被书写出来，被动作转化出来，人类便无法在交往行为层面去理解、命名、思考它。心理学家研究的是精神活动的形式及其规律，作为一种心理过程我们原封不动地记录出来，回忆出来都是一种内容，而意识、潜意识在我们的医学家和文学家那儿是要用一定的方法与技巧表达出来的。简单说，所有的文学艺术家创造出作品时都使用一定的方法和技巧，把个体的，或集体的意识、潜意识表达出来。这才真正有了关于意识与潜意识的艺术技巧。始于弗洛伊德的理论是贡献一套关于呈现无意识流的技巧和方法，这是从理论上说；从实践上说，是医学家用精神分析去治病，而文学艺术家则用它来进行艺术创造。我们这里似乎有必要把意识的方法和潜意

识的方法加以区别。

首先说意识。人类意识是一种形式也是内容,说白了它是人的一种能力,一种精神能力,是人类除物质生活以外的另一种而又是极重要的精神生活(即使物质生活也仍需要意识的调节能力,作用反作用能力。应该说从人类的基本生活层面而言,意识是最重要的)。意识的重要是不言自明的。在传统文学创作中是占统治地位的,模仿论便是意识的投射能力,是人类意识去复制全世界万事万物。我们说认识,认识世界,认识自我。这个认识必然是人的行为,人去认识,表明认识是人的一种综合能力。为什么只有人具有这种认识能力,同时人在认识能力上又具有极大的差异,这一切都因为人的个体差异。从整体上说,认识一词并不含这种差异性,为什么?我们说到意识,任何意识都是个体的,在我看来,意识是认识的核心。没有意识可以说认识并不存在。意识是否有一个定义上的说法,布伦塔诺认为意识就是它意欲着某种东西。注意,意欲指人脑中发出的某种指向,属精神的。而某种东西,便是它的对象,这种对象是客观的,是外物的,是意欲所关涉的,属于物质的。意欲着它的对象为意识。实际表明意识是二者的混合体,没有外物便没有关于物的意识,没有思维便没有我们称之为思的内容。某意识一定是关于思与物的全部综合的统一。模仿论之所以源远流长,是在于它与人类意识同步,模仿论的历史便刻录着人类意识的能力。意识其实是建立在一对一的反应关系上,是一种互动的结果。我所认识的,人类所认识的,实际上是这种共在意识的表达。人类在认识意识时也有一个过程,意识最初只是一种知觉反应。一种感觉、印象。现代心理学加深了研究。认为意识的核心是意向性(intensio),这概念最初来自亚里士多德,眼睛是我们灵魂的意向。词源来自拉丁文,含有一个有趣的现象,意向中含有延伸的意思,又引申出张力。意向是心中有某种目的或计划。这是最初的词典意义。当今意向是一种意指、目的、倾向,那么延伸和张力的含义也就在其中,意向性最大贡献者是康德,他认为人类的心灵不仅是一个被动的接受的感觉器官,不仅仅是感受事物以后的一个归类,他认为意识是主动的积极参与,创造到他所认识的对象中去。因而意向性由我们主动去感知。因为对象本身有符合我们对它的理解,例如数学和物理。胡塞尔现象学集中意向性的研究并取得了巨大成果。他提出了意义乃是心灵的意向,意识中我与对象的关系是不可分割的,是相互他化的结果。任何意向都会有延伸与指向,而这种趋向是意义的。任何意义又不是孤立的静止的,它必然包括自身的一个行动过程。意识表明了人趋向物时也包含着对意义的吁求,也暗含着行为方向与其动力。我这里细致地考察意识与意向性,其目

的是揭开传统的模仿论不是别的，不仅仅是我们对现实世界的一种关照，而且也是人类意识一种自觉发展的历史，人与世界是一种双向的互动，这也表明以模仿理论为基础的一切文学艺术品，都是人类自觉意识的一种写照，一种表现，它也是一条普通认识论的发展河流。这里有我们人类记忆历史的一个准确的回答。那么意识写作，也符合我们普通认识论的原理。石里克说，哪里有意识，哪里就有意识的统一性，哪里也就有记忆(《普通认识论》161页，商务印书馆)。意识、模仿、认识、历史、记忆这些关键词都走了一条理性发展的道路，我们有理由把传统模仿理论为基础的写作称为理性意识的写作。展示了一条合乎理性路线的传统。为什么我从这里转到关于无意识话题呢？主要是针对意识与记忆的问题，弗洛伊德提出的无意识，他重视的是遗忘与回忆，从遗忘研究中发现许多东西。发现创伤、压抑，发现梦、转移、化妆。重现与回忆使他发现精神的奥秘。

其次，潜意识的可能性。这种可能性包括存在的可能性与表达的可能性。弗洛伊德的潜意识包括前意识和无意识，是居于意识的底层的，属于我们个人所获得的，而且是我们个人曾经意识到的(个人经验)，是因为遗忘和压抑从意识内消失了。通过我们个人的努力回忆与梦境使它们重现。同时我们在意识里也可能找到这些重现的潜意识，但按荣格的观点，我们只存在集体的无意识，而且从来没有在意识之中重现过，个人也没有在后天获得，潜意识仅存在于遗传，而且是作为原型的内容显示，这种原型曾在个体之前的普遍意识里以各种形式存在着，是一种集体表象，曾为神话中的母题，原型只有通过后天的途径才可能为意识所知，它实际上是本能的无意识形象(《荣格文集》85页，改革出版社)。原型足够可以产生某些精神形式，如图腾，典型象征，历代流传的寓言。各种各样的环境意象都证明了原型是先于个体的精神形象。这我们可以从三个渠道验明：1.我们的梦境。2.我们积极想象，是在专注状态下产生的系列幻象。3.从妄想狂和妄想症中所获知。这三个方法是我们验证原型的存在。同时原型还是我们一种自明的东西，例如古往今来的各种理念，光明与黑暗。各种能量，生命力量与物质能量，都是个体生命以前的经验形象，它超出于我们自身之外，它们被赋予永恒的超验的各种精神的形式，都会转化成我们梦中的形象与启示性的幻觉。总之我们在日常生活中会经常在不经意的时候触摸到潜意识的真相。由于潜意识不是意识那样为我们随时显在的获得，它必须通过各种方法所探知，因此，我们知道潜意识的存在需要方法与技巧，同时我们要把潜意识说出来，使之成为一种表达方式便更需要一种技巧与方法。因此我们掌握潜意识便需要一种与掌握意识截然不同的

方法。对我们来说，我们尽力探索潜意识存在的可能性和表达的可能性，这已成为心理学、医学、文学艺术一个重要的任务。对于文学创作而言我们得从两个方面看：一方面是从潜意识理论出发的无意识创作；一方面是我们意识创作中它留下了许许多多的潜意识痕迹。这样我以1900年《释梦》出版为界限，在精神分析理论产生以后出现的一批伟大的作家的经典作品，同时在19世纪中后期也出现了唯美主义、象征主义、现代主义前期的大部作品中梦幻的、潜意识的创作现象。可以分头说明潜意识创作的两种现象。否则我们便无法解释在精神分析理论没有面世之前，如何在1887年产生了《被砍倒的月桂树》和1900年《古斯特少尉》两部意识流小说的出现了。同时潜意识理论又呼吁一种新的文学现象出现，这种文学和艺术现象是与传统的文学表达截然不一样的，可以肯定地说，从内容到形式及一切技巧方法都会不一样。这就是我为什么花大力气把精神分析理论从心理学和哲学的维度特别重点推介出来的原因。

七、潜意识的表现形式

作为先锋的精神分析理论与意识流（潜意识流）创作，有一个问题我们可以先提请注意。单就意识和无意识的存在而言，它是一种客观实在，这是一种精神的实在，并不是艺术品，我们只有把它作为表达才可能成为艺术品。例如我们对一个精神病患者进行谈话法，让他说出自己的精神创伤，或者我们回忆后记录我们的梦境，这只是一例病案，一例解梦，它不是艺术品。要使潜意识写作成为可能，首先我们要通过 定方法找到它，然后再通过一定方法表达它，这才有可能是艺术的创作。冯特、詹姆斯、柏格森他们都发现了意识具有一种流动的特征，如同时间、流水一样，是一个点与一个点之间的继起连接，像锁链一样，故此有了意识流的称谓。意识流实际是对人类心理活动中回忆、想象、推理、联想、猜测、判断相互交融在一起如流水一般的意识活动中的总称。那么在传统的模仿论、反映论一直便存在着这种意识的写作，戏剧的心理独白，小说的心理描写，心理辩证法，自由联想，这些都是意识的写作，因为古人并没有完全理性地破译这种意识的流动特征，所以传统写作有意识的表达，而流动感却不强烈。自精神分析理论以后无意识流已经被揭示出来，值得注意的是此前二三十年说的是意识，而意识流动特征在詹姆斯和柏格森那儿提出或早十年，或与弗洛伊德理论同时。也就是说，弗洛伊德在他们发现意识流动特征的时候，他发现了潜意识的流动特征，以及潜意识的

复杂性。但无论意识流与潜意识流，他们自身不是一种技巧手法，而是一种思维特征、精神状态。我们今天把它用于一种方法、技巧时，讲的是在表达潜意识流所使用的一套话语策略，例如自由联想、幻觉流动、内心独白、感官印象、意象重叠等等，在话语方式上有倾诉法、回忆法、呈现法、呓语式、片断式、失语式、无标点法，或者各种话语的综合法。从理论上说，我们应该把意识创作叫传统写作，把潜意识创作称为先锋写作。这主要是从艺术反抗与创新角度而言，精神分析从理论与创作实践上都提供与以往文学传统不同的新东西。进一步谈论的是，文学艺术所走的道路并不根据人们理论划分的类别而规范的行走。自现代主义运动开始后，意识流、潜意识流是交错出现在同一文本中，最显著的是福克纳的《喧哗与骚动》、劳伦斯的《儿子与情人》，意识与潜意识是交混状态的，或表层是意识状态，而深层结构却是潜意识的。这样一来我们统称为意识流创作也就没什么奇怪了，只是在专业工作者，或我们创作实践中应该有细微的区别，而应给予特别的重视的应该开掘人的潜意识状态和揭示他的人格结构奥秘。

第二个问题，我们说意识流，宽泛地讲它应该是一个大文体，显然它包括一切潜意识复杂状态的表达，但这种表述并不是说我们只要揭示心理流动便可以了。特别是荣格提出了集体无意识概念，很重视原型的分析，但他又说这种集体无意识是个人所不能获得的，既然个人经验中没有，我们就不能产生一种叫集体无意识流的心理活动。那么我们只能从意识状态出发找到人类原型，分析出无意识状态的东西。这表明意识流写作虽是一个大类，也有许多心理活动的展示技术，但它仍是精神分析理论中的一个部分。在精神分析理论下，我们可以是：一类是梦境与幻觉的写作；一类是表面客观地陈述一次精神事件，一个精神病患者的行为，而不进入他的内心，严格地使用分析的方法，发现他的潜意识内容，找出症候，得出结论；一类是理性的人物与故事，它有许多原型（人物与事物的）暗含着人类许多情结，如恋母恋父，自恋，自虐等情结，要注意原型和情结不能滥用，它一定是人类的本能行为的模式；第四类才是我们说的深入内心的意识流写作。我们要注意到这四种类型的写作，我们执行它的目的都是为了找到人们的无意识心理，同时这几种类型都是反常法，例如第三类我们可能是写的一个正常人正常事件，找到的也是我们公认的一个原型，但文本的目的依然要找到潜意识中那些我们日常习惯认为反常的东西。这是因为人类童年以来的本能均被文明压抑的，现在我们是从文明的角度看问题，但本能中许多要素，是文明认为反常的。恋母恋父便是典型的例证。

无论意识流或潜意识流，都是人们精神活动的内容，它可能以某种结构方式存在，但本身并不是一种表达形式。而我们的艺术创作是要使它们成为多种形式，让意识与潜意识以形式的方式呈现出来进入我们现实世界的交流渠道。什么是形式？形式可以被定义为负载着对事件、对象、景色与处境的经验的力量的动作达到其自身完满实现。形式是每个人作为一个经验存在的经验的特征（《艺术即经验》杜威，151页，商务印书馆）。杜威说的形式，其一，负载对象经验的力量。这说的是世界一切对象事物均有一种方式与力量来构成它（即指自身存在的形式）。其二，要达到的自身完满的实现。这个意思指仅有它自身的存在是不行的，形式要达到自身的表达，被认知中是完美的（即指能被认知的形式）。其三，作为形式的经验它是一个特征的存在（即指该形式能与一切形式相区别的形式标志）。显然我们仅仅只是从理论上知道有意识、潜意识这个概念是不够的，每一个具体的潜意识必须有一个形式来告诉我们，我们才能认知，而每一个潜意识点在分割状态下是没有意义的，只有点与点之间形成潜意识的整体，而这整体以一个特征的形式方式为我们认知，因此，我们要特别注意潜意识表述中的形式，这些特定的形式便要求有特别的技巧和方法去表达。这才有了我们作为手法的意识流。

我们有了潜意识，而且也有了表达潜意识流的技巧，达到了对人类潜意识的认识，其实这还不够，我们的目的是要探寻这种潜意识里所隐藏的人类精神的奥秘。甚至我们仅知道了精神状态还不够，要扩大对整个人格结构的深入认识，达到对自我人格的认识，回答人类行为方式为什么会是这样，它有何内在依据，这样弗洛伊德便给我们提供了一套精神分析理论。在这种理论关照下人们才真正看清楚自己的本来面目。也许这就是精神分析的意义和作用所在，同时我们必须明白单纯的意识流表现其意义不大，它必须在精神分析理论中来实践，来探索人们的精神状态和人格特征，在这个意义上说，意识流不仅是一个文类也是一种方法，一种寻找人类精神结构的方法，一种展示人类新面貌新特征的先锋文学的方法。

八、意识流方法：内心独白

内心独白。意识流手法之一。内心独白在古希腊悲剧与莎士比亚的戏剧中早已存在，俄狄浦斯、美狄亚、哈姆雷特的台词中均有精彩的内心独白，如此说来这是一个传统的表现手法。我们说某种方法作为一种形式存在，它便获得了某种永久性。例如对话的方法。从古到今以至未来，在文本中各种各样

的对话，它是一个永恒的存在。但某一种方法的形式不是僵死的，它还可以纳入新的技术策略，传统方法有时是形式上的修正，有时是质的变化。例如今天我们所谈文本的对话，含义并非过去的直接引语方式，停留在简单的你说，我说，他说。对话是一种策略，表明文本人物在意识形态、价值平等状态下的平等对话，体现为文本中的多重声音，是一种交流关系，而并非一种因果问答。同时今天的对话方法还可以成为文体。相比较传统一问一答的对话方式在今天已很少使用了。今天的对话方法实际是一套话语策略，是一种极先锋的手法。内心独白也是经历过漫长的发展，戏剧内心独白之后，发展到小说中的书信体的内心独白，浪漫主义移情式内心独白，现实主义内心独白都带有心理分析痕迹（实际是一种心理剖析），托尔斯泰的内心独白是一种心理辩证法。传统的内心独白只是在一定语境下的内心表白，它起着关联环境、故事、人物的作用，它是在一事实框架内，有逻辑联系的心理描写。这种总体上的心理描写，展示心理活动过程的介绍，前文已很清楚地交代了一个历史线索。真正作为意识流创作的内心独白。首例仍是《被砍倒的月桂树》，现在我们集中谈谈这篇小说。法国作家杜雅尔丹（1861—1949年），是巴黎高师和音乐学院毕业的学生，19世纪80年代从事短篇小说创作，他是第二代象征派，写过诗与散文，是马拉美的朋友，在1885年创办过音乐刊物《瓦格纳专刊》。此后写过戏剧、评论，做过商人，赌博，研究宗教。有戏剧《安东尼娅》三部曲。诗歌《安东尼娅颂》、《祈祷》、《献给火石女》等。他写过许多小说，但有影响且流传下来的就是这部《被砍倒的月桂树》中篇小说。这部小说中文译本不超过六万字，共分九个章节，几乎没有什么故事可言。主人公我是一个叫达尼埃尔的花花公子，同一个情场风骚的女演员莱奥·达塞的一次约会。他于四月的一个傍晚6点到达巴黎，整个前半夜的爱情追求是一个空白。小说淋漓尽致地展示他心理活动的各个侧面。断断续续的心理活动可以看出他与莱奥之间的暧昧关系。其间有几个旧日同窗打断了他的记忆流程。达尼埃尔虽然与这个城市有脱节的地方，也仍然是在我的观察和思维之间。

第一章，叙述我在巴黎的时间、地点、环境。我到歌剧院大街准备和莱奥的约会，其间遇到旧友吕西安·沙韦纳，他们谈论的是这次柏拉图式的爱情。小说的开头一段有点类似内心独白的宣言，我出现了，我在巴黎，正好6点钟我看到的环境：在混乱的嘈杂声中，在时间的绵延中，在美丽的景色中，在万物自生自灭的幻影中……是在今天，是在此地，是在此刻，我周围生机盎然。这是达尼埃尔在进入朋友事务所之前的一段自我确证。我同吕西安见面了，但我的思维场仍在回忆之中，窗户开着，窗后灰色的天井光线充足……莱奥

是那么的可亲可爱，她对我说，今晚咱们再见。这是两个月以前的一天，是在达尼埃尔的想象回忆之中，达尼埃尔和吕西安在街上行走，他们关于爱情的对话，在看海报之前又插入了我的回忆，小客厅光线幽暗，挂着黄色的窗帘，莱奥可亲可爱，穿着浅色缎子浴衣，腰间柔软光滑的宽褶丝绸使她的身体显得格外苗条，白色的大翻领下微微透露出她粉红色的酥胸，她微笑地走近我，松开金色的鬈发，从头上披散，落在双肩上，脸色有些苍白，我心爱的人儿多么年轻，多么娇美，十九岁。吕西安仍在和主人公对话，分手后，我仍在回忆二月中旬的某天，看到莱奥的晚装开司米长套衫，活泼的小女孩，另一天她刚刚出浴，容光焕发，她说话的各种神态。我进入了一个三法郎的晚餐店。这一章能明确的叙事是我和吕西安从事务所到大街上行走的谈话。但这一活动是和主人公内心回忆交织在一起的。

第二章，我坐在一家咖啡馆吃晚饭。用我的眼睛写一个有姿色的女人，想象和一个秃顶男人的各种关系，餐饮过程中对食品的感觉，吃鱼吃鸡，想象约会的地点，卢浮宫商场，各种各样的美酒，喝酒，和女人做爱，赌博，一切激发了我的语言游戏：酗酒，赌博，美女，哎呀哎呀呀……酒与赌之间有何相干，赌博与美女有何相干，我承认，人们为获得刺激而做爱，但赌博呢，子鸡的味道好极了，米莽也非常好吃。安静的晚餐快结束了。赌博……酗酒，赌博，酗酒，赌博，美女……美女，斯克里布津津乐道的美女。不是沙莱所爱的美女，而是罗贝尔所爱的美女。……爱情和烟草，万岁！对啦，还有烟草，我，我赞成……哎呀，哎呀，使人们想起露营的副歌……Tabac(烟草)和bivouc(露营)是一个字母C不发音？卡布吕西纳大街的孟戴斯常说dom-p-ter(驯服)；应该说dom-ter。爱情与烟草……露营歌副歌……诉讼代理人和他妻子起身离开座位，荒诞，愚蠢，可笑……(一个漂亮女人走了)。我不是有自己的对象吗?另找一个女人有什么好处……冰淇淋，好极了，尝尝看，慢慢尝，品尝才能领略美味；清凉；咖啡的芳香；清凉的芳香留在舌上，留在腭上，在家里无法品尝的美味。

这一段意识的流动，主题控制在食品与女人，但各种食品在跳跃、变奏、重现。事物在声音中不断拆解、重合，歌与烟，酒与赌，女人和发音一些看来并无联系的物象拼贴，把各种联想交汇起来使之流动，印象与想象不断闪现。

第三章，在巴黎大街上我从心里计算幽会的时间表，想象我们将来会怎么样?私奔。我设想多种多样的计划。这是一种期待中的想象心理，是虚拟的，与第一章回忆交代约会刚好是一个对立(憧憬独白与回忆独白)如同音乐上的对位音一样。但这一章重视写夜晚的街景(感官印象式)。

第四章，莱奥送来了一封晚上十点的约会信。但我回家开门桌上并没有

信，只有哲学班同学儒尔·德里瓦尔曾来过。我从窗口看夜晚的大街，想象夜空中的小美人儿，一种期待，继续着上一章想象，期待女人的各种姿态，但是一种线型的自然流动，是一种幽会前的准备活动。

第五章，想象今晚和莱奥一起。他在脑海里不断翻阅了几个月来他和女人的通信。注意每封信都在不断延宕幽会时间，但莱奥同时又表达急切约会的情绪。后来许多次信均是要求普兰思给莱奥付各种欠款费。这是一种书信独白的方法，是一种传统的内心独白的方法，这些可以从理查森与克拉洛的方法中继承。并且从文字中可以看到他对《阿道尔夫》与《多米尼克》的风格的追踪。以信、日记片断，连成一条内心叙事的线索。这是一种传统的个人心理自传的写法。

第六章，是作者的一首自由诗体，如果给出一个标题可以叫夜巴黎印象。但是他移动了巴黎各种意象：大街之景（马莱泽尔布大街），各种灯光，脚手架，男人，小孩儿，一条街转入另一条街，有轨电车，咖啡馆，马车，围墙，歌声与舞蹈，各种各样妙不可言的声音。夜空中想象的自然风光羊群，水库，树林，草地。夜间的三个妓女。这个四月之夜，是一种整体的象征，我的意识在这样的夜晚流动，是随着视线而展开的，有一些个体沉重孤单的感觉与失落。

第七章，我到斯泰旺斯街莱奥的家。从我的心理感受莱奥的睡态，一种欲望一种性意识的流动，一束较亮的烛光反光映在她的左边乳房上，女性的生命在运动，在两个乳房不停的运动中生存，她的躯体，尽管纹丝不动，却像平静的湖面，难以觉察地波动；圆润的双臂，起伏的胸脯……她柔和的体温夹着某种清香，徐徐散发。这是什么芳香？多么沁人心肺？是多种香料的混合物，是她亲手调制成的，这种香味布满她的全身，肉体上，衣服上，处处散发，她的气息从双唇间吐出，上升到盘髻的头发……我被她的芬香陶醉了……在做爱时她的性器官显得神秘莫测，性欲之强烈，似魔鬼附身，在男性的控制下，肉欲的效应体现在接吻中，由此产生陶醉，辛味的，猛烈的，使人苍白的陶醉……啊，享受这种欢乐吧！……林荫大道上，我爱你胜过爱我的绵羊……我爱你那个妓女……我父亲，我母亲，我自己……树丛里……女佣人……一封她写来的信？谢谢……一阵波动一阵喧哗一片白光……您，安托妮娅，我的初恋情人……嗬！夜晚……寒冷，冰冷……夜晚……啊！！！太恐怖了！！！什么？有人推我，拉我，杀我，噢。这里表现着普兰思与莱奥共同进入迷睡状态，似真似幻，一种实在状态下的虚幻感受，一种象征的性爱感受，最细微最贴近发自于内心与意识深处的感受。这是由印象而体验，由感受而想象的意识流动。也是一种潜意识状态的表现。

第八章，达尼埃尔和莱奥同坐马车漫游夜晚的都市。这一章不在于交代出游，而在于他俩在马车的想象。这个意识流动在往与返之中，与前面节奏不同地增加了对话。强调今晚此时刻，我的意识，这里有马车行进的节奏，对话的节奏，想象的节奏，欲望的节奏，这些不同的节奏也是不同的声音，在夜空中各种声音混成的音乐合乎人的生命的节奏，音调成为灵魂的尺度。采取象征主义的手法。

第九章，叙事上交代这个年轻的花花公子花了不少钱也只能和莱奥这种虚荣女人保持一种柏拉图式的爱情。这个尾章有点虎头蛇尾，按交响乐的格式结尾应该是强有力的重复各章的主部主题，但意识流动减弱而增加叙事，而且那些陈述中的交代又是平淡无奇的。简单说没有构成意识表达的强力高峰，不仅没提供新技术反而不能保持前面的优势。第九章太在意回答第一章提出的约会，在逻辑上应该有一个结果（以上各章选文均见《被砍倒的月桂树》，贵州人民出版社）。

上面详引《被砍倒的月桂树》并分章介绍，主要是因为这是第一部意识流小说而且已基本显示了以后意识流小说的主要技巧，其差别仅在于后来发展的意识流小说更庞大，更娴熟，更进入深层的潜意识表现。《被砍倒的月桂树》是从民歌中化来的标题：我们不再去树林/月桂树已经砍尽/突然闯来个美人/把树枝捡个干净。《我们不再去树林》这是一个象征。隐喻着爱情是可遇而不可求的。这实际是爱情的感伤主义。从主题上说这个含意并不奇怪。从叙事上也没什么特色。小说最初在1887年5月至8月的《独立评论》杂志连载，次年由法国梅居尔出版，与长篇小说《鬼魂》和三首散文诗组成合集。当时影响较小，为少数人所知，仅为诗人马拉美所推重。内心独白的方法为杜雅尔丹所重视，但不知其来源，仅存在一种可能性，心理学家埃热1881年有一部很长的《内心话语》的著作，主要分析人们心中的思想活动为无声的话语，并把它与真正的声音比较，认为无声话语是一种真正声音的无声意象。但谁也不能肯定小说与心理学有关。杜雅尔丹自视甚高，常在论文中吹捧自己。但他的出名是由乔伊斯推介的，1902年乔伊斯谈到此书，1917年乔伊斯看了杜雅尔丹在苏黎世上演的戏剧，通过法国领事馆知道杜雅尔丹是剧作家、诗人、小说家。大约在1923年他们二人见面。1924年小说家拉尔博作序重新出版了《被砍倒的月桂树》，一部差不多沉默了40年之后而重新产生影响。杜雅尔丹在1936年出版《内心独白》的理论著作。在这部书的第59页他明确地说，表达最隐秘的思想，好最接近无意识的东西。这句话透露一个重要的信息，他写这部小说时可能没接触到精神分析理论，但他在《内心独白》的理论倡导中已经自觉

使用弗洛伊德理论了。另一方面说明内心独白是杜雅尔丹长期思考的一个问题，从感性上说他已经意识到内心独白中的无意识成分，并写成了小说，仅在于他不能像弗洛伊德那样提出一套系统的理论。我们从杜雅尔丹到乔伊斯与瓦勒里·拉尔博倾尽全力去进行内心独白的创作，似乎可意识到在20世纪初的20年中内心独白的表达方式是一个潮流。我们可以说出的名字除伍尔夫、普鲁斯特、乔伊斯之外，还有拉尔博《情人，幸福的情人》1921年。这是由《美貌，让我担心》、《我最隐秘的忠告》等几部作品构成。多萝茜·理查森《人生历程》共12卷（1915年），她写了23年。而且第一次用意识流一词来评论的是辛克莱针对她巨型长篇而言的。还有施伦贝尔热的短篇《十八岁眼睛》、《被土埋葬的人》采用内心独白。皮埃尔让·儒佛《波丽娜1880》（1925年）、《荒漠世界》（1927年），特别是前者艺术成就比较高。其内心独白有多种不同方法，小说一共119节，每一节都以自己的方式进入意识状态，有祈求，有梦幻，有插入，有沉思，有倾诉等方法，作者直接捕捉生活，采用内心直接呈现方式。内心独白无论潮流，还是个体创作在那个时代都达到了文学史上的一个高峰。

内心独白首先必须有一个总体的视角，那就是从个人意识的视点出发，只有个人来倾诉自己内心才能有真实感，才能扩散其所有隐秘的内心世界。其次，内心独白要呈现出来，不能像陈述事实那样，而是要有言说的痕迹，是我把内心的隐秘说出，这便有了个人话语的特征。其三，内心独白有意识的，也有潜意识的，有时意识感强，是清晰的，逻辑的，有一种语流，有时是碎片的，拼贴的，非逻辑关系的，或者是意识与潜意识交融在一起。但意识流中，我们强调的是潜意识的流动。其四，内心独白并不完全等同潜意识涌动奔流，用内心独白只是作为意识、潜意识的表达方式之一。内心独白仅是把外部世界的万事万物按照心理活动的进程的特点把它说出来。那么内心独白也可以说事，也可以描写，可以模拟对话，内心独白其实自身暗含有很多技术方法。其五，内心独白要完成一种语言转换，意思是你得把人物的意识状态，特别是潜意识状态用一种语言表述出来。我们在文本中看到的意识流，实际上是一种语言流动，因此它展示为一种特殊的心理语言技巧。其六，内心独白的潜意识状态并不是我们每一个人自己随意的命名，它要经过多重检控、估评才可能揭示潜意识的奥秘。因而一方面要绝对保证内心的真实，如果心理不真，寻找潜意识便没有意义。另一方面因为是对本能、自我的检验，要强调语境的刺激反馈，偶然，参悟，沉思，也许能突然找到潜意识踪迹。也可使用一些技术手段，如生理刺激、致幻、催眠、超常压制、吸毒、性爱、历险等把人的潜能充分激活，我相信个人潜意识也是可以向极限挑战的。环境平庸，思维懒

情的人是很难找到潜意识深部的。我们要像一个哲学上的智者，孜孜不倦地寻找个人精神历程，如果经常经历一些精神历险，我们便能更清楚地鉴别自我。

综合上述一些特点，《被砍倒的月桂树》在内心独白技巧上的贡献是全方位的，值得注意的是，小说有浓厚的抒情意味与诗歌风格。三年后在德语文学中产生《古斯特少尉》，小说主人公古斯特是一个预备役少尉去剧场听音乐，散场时遭到一个面包师的辱骂，使他精神一下崩溃陷入危机。他在大街上游荡了一夜准备用自杀捍卫自己的荣誉。凌晨七点钟他去一家咖啡店，准备早餐后写绝命书。无意中侍者告诉他面包师中风而亡。他庆幸自己活着的快乐。因为没人知道他是遭受面包师的羞辱，我活着是属于我的快乐。这部小说的话语风格是自己对自己说，直接表明我对古斯特少尉说，他的自杀与不自杀的心理矛盾也是在自我质疑中完成。所有第三人称，例如鲁道夫告诉他哈伯茨瓦纳面包师因摔了一跤中风而死的消息，也是在自我询问中完成的，通篇叙述焦点并没离开我的意识状态。这部小说的意识流动感更强烈，全篇说话的短语用各种符号连接，在那种自言自语中看到他的精神活动过程。例如面包师骂他傻瓜后，他的精神一下陷入分裂的矛盾。这种流动的意识充满了幻想性，飘浮着过去的往事，特别我自杀以后可能出现的状态，上校、母亲、姐姐、朋友为他复仇，各种各样的幻想以白日梦的方式呈现。上述这些特点是对《被砍倒的月桂树》的超越。作家施尼茨勒后来又写了中篇小说《埃尔泽小姐》，虽然技术上更成熟，可在二十多年里世界范围意识流小说已经有了许多伟大名著。就德语中也产生更经典型长篇《荒原狼》和《柏林·亚历山大广场》等。值得注意的是，施尼茨勒是一种自觉的精神分析理论的实践者，他是一个职业医生，他与弗洛伊德有长期的通信联系，连弗洛伊德本人也说，多年以来就知道您的和我的精神分析性和性爱问题的观点存在充分的一致性(1926年5月25日弗洛伊德至施尼茨勒)。到20世纪20年代意识流小说形成高潮时，绝对多数的意识流小说家都自觉接受了弗洛伊德的精神分析理论，使得该理论真正名副其实地成为一种创作理论。

九、意识流方法：自由联想

自由联想。意识流手法之二。自由联想是精神分析理论中一个方法论的东西，但它是人们从意识到潜意识的一个寻找过程。你把脑中所想的一切全部讲出来。你现在就好像正坐在一列火车的车窗旁，向坐在你身后的人描述

你所看到的窗外不断变化的景色。最后，不要忘了你得保证做到绝对诚实。想到什么说什么，绝不要因为讲出一些令人不快而干脆隐瞒不说（弗洛伊德《对精神分析技巧进一步建议》二卷，伦敦版，356页）。讲出你思维中的一切，实际也就是把你的意识过程全部展露出来。寻找的方法是谈话、回忆，不要受到理论干扰，说出自己内心的隐秘。自由联想一词实际上是人们头脑里的意识解除理性干扰之后的一种潜意识状态。因为潜意识需要与外物的联系。正是在自由联系中，各种各样的思想、记忆和幻想找到了它们的形式，结构和意义的主题。因为事实上，这正是他自己的幻想，他自己的联想，正是来自把握世界方式，正是来自他自己的所作所为和内心冲突。只是在事后，联想者本人才能从他自己所说的这些话中，从表面上混乱不堪、毫无联系的事情中，看出和汲取其隐藏的意义。因此，自由联想是个人超越纯粹的自觉意向，把自我消溶于意向性领域的一种手段。正是在这一更为基本的、包罗万象的领域中，隐藏着那些更深刻的意义（《罗洛·梅文集》279页，中国言实出版社）。由此看来，自由联想是精神分析的手段，又是个人潜意识的活动状态。作为方法，接受分析者要清除现实理性的干扰，放松，寂静，进入冥想产生各种联想，并不是逻辑的批评，再把意识状态表达出来。潜意识表达有自动式的，也有复因决定的。回忆，往日的快乐与忧伤，尽量寻找那些被遗忘的东西，或者被损伤、压制过的经验，通过词语表达出来。作为方法，这也许是我们作家的一种自由联想的方法，当然还可以借助一些器具、药品，目的在于放松意识。这种创作方法和过去理性创作完全不一样，传统创作最重要的是要我们找到生活的真实，主张材料的丰富性，然后进入模仿和反映方式来写作。比较一下，模仿论是从外部着手，而意识流是从内部入手。作为方法，我们写作者对这种外部方式不要太在意，关键我们达到头脑中的意识的自由联想，使潜意识被展示出来才是最重要的。

如何进行自由联想，指意识与潜意识的自由联想的工作，并把这一工作过程展示出来。这个意识活动方式由每个人的大脑来决定。这样我们就找到潜意识活动的一些特点。首先是结构特点，弗洛伊德已经指出了意识、前意识、无意识三个阶段，潜意识工作动力在本能的驱使。这样说法不太全面。潜意识的特点最重要的是在第二方面：幻想、反常、疯狂。潜意识的动力理论既然是性本能，表明潜意识必然在本能之上规定潜意识运行向度，这就会布散在欲望需求的各个方面，与本能结合应该是（生存的）与饮食有关，（野心的）与权力有关，（性关系的）与爱有关。因为现代文明是压抑这些本能意识的，道德规定了常态，要符合自由联想，便要撤掉这些伦理监控，这些本能的潜意识呈

现便会有反常之举。自由联想是那些潜意识流露不受拘束，极端的表现必定是疯狂的，幻想特点是比前二者更重要的，因为潜意识幻想是一种创造。我们分析一些幻想，弗洛伊德说，一个幸福的人从不幻想，只有未得到满足的人才这样做。幻想的动力是未被满足的愿望，每一个单一的幻想都是愿望的满足，都是对令人不满意的现实的纠正(《论文学艺术》101页，国际文化出版社)。其实一个人的幻想是多种多样的。我大致分为六类：一类梦的幻想。二类野心的幻想。三类疾病、疼痛的幻想。四类性欲望的幻想。五类饮食欲望的幻想。六类生存活命的幻想。我这儿是扩大了一些幻想的分类，但是，在每一个的幻想中都带有极为个人的本能特色，它最容易显示出意识与潜意识的差异性。自由联想的技术是可以极端地发掘那些幻想性的特点、个性。一般研究意识流手法并不把自由联想作为技巧运用。我以为这两种方法是各有侧重的，内心独白是意识与潜意识表达出来的方式。这表明大脑思维是通过说出来的。自由联想是意识与潜意识自身工作特点，我们精神活动首先要自由，自由才能放松，精神隐秘才能放松奔涌。然后才是精神无形万千的触点，去联想。联想是精神的一种创造性活动，它能发现我们曾经没有的，或隐藏的各种潜意识秘密。幻想必定是超现实的，因此它自身又具有如下性质：一是，打乱时空组织的正常关系，这种时空颠倒是以意识强弱，情绪，本能趋向相联系的。被强化的潜意识往往是本能中最活跃的因素。二是，致幻，达到迷乱的主客两忘，具有不可言说性，常规表达往往不能尽意，因此会有语言上的特别技巧。超现实主义采用两种方法：其一为意象自由联想；其二为文字自由联用。文字上许多特殊的表现技巧均是因为意义表达的含混、曲折，难以准确，所以采用不合常规的语言方式，仅弗洛伊德个人使用的语言修辞方式就有双关、象征、复因决定、凝缩、影射、移置、节省、联用、间接表象、谐意游戏、拼贴、隐喻、重影、化妆，仅就精神分析理论就给西方语言系统提供了无数新词。三是，幻想的性质受本能规定，但幻想是复因决定，例如生理性疾病与情绪都会影响幻想，同时幻想还受个人文化环境的影响，还有特殊的刺激也能产生幻想。一个天才与一个平常人都会有幻想，但幻想的质地与丰富性会大不一样。同时我以为用治病的幻想与用于艺术的幻想也是不一样，艺术的幻想在不影响某个性的真实外，还应该重视幻想的修辞，幻想的增殖。幻想的意义，幻想的审美。四是，幻想的冲突与融合。从动力心理学看，任何心象均因某种力量而产生，但某种力量与幻想之间并不相等，意思是某种欲望力量产生与该力量相符的幻想，但也有不相符的幻想意象。某种心理对立的力量冲突产生的后果并不是我们数学计算式的后果。因此我们要注意幻想与其动因间的复杂关系。潜意识特征的第三个方面，按精神分

析理论方法，第一种，是从意识中找潜意识状态，从而分析人格特点。第二种，是人们尽量直接找到个体的无意识状态，然后进行无意识分析，第三种，无意识是我们可遇不可求的。无意识基本都能转换为前意识，但前意识长期不被我们感知。也就是说，那种无意识隐秘我们从精神领域里找不到，我们只能通过无意识行为，或梦境分析得到，因此，我们仅分析一个人的心理史还不够，应该分析一个人一生的行为史，和他所处的全部社会环境。潜意识特征的第四方面，所有意识与潜意识没有绝对稳定，只有相对稳定的。其中极为精华的东西已经转化为人类精神的财富被保留下来了，成为原型经验。精神总是在转化的，因而我们要特别把握潜意识的转化特点与过程，我们是潜意识秘密的追逐者，但我们还是真理的追求者，美的追求者。潜意识的变化与转换是有很多特征的，我们的任务不仅考查潜意识的来源，还要充分展示它变化的过程，特别要揭示它创造性意义。自由联想是一种精神分析理论的方法，另外还有两种方法：梦境记录和自动写作。这三种方法可以作为潜意识的探索方法，也可以作为它的表现方法。这三者的共同性质都是由潜意识特征决定的，这三种技术方法其实没有什么本质上的区别，无论白日梦、夜梦我们记录它时都不可能绝对完全的，自动写作绝不能呈示精神生活的全部内容，很有可能没通过理性检控，把不重要的留下来了，而把重要的丢了。自由联想特别容易受情绪的控制，热情让我们偏爱，冷漠让我们厌世，这三种方法应用于意识流小说写作的核心，就是要我们准确把握我们个人的无意识状态，从而深入分析我们的人格结构，展示我们现代人的精神世界。

十、意识流方法：心理分析

感官印象与心理分析。意识流手法之三。感官印象所涉及的是距离注意力的焦点最远。感官印象是作家记录纯粹感觉和意象最有效的方法。这是一种从印象派绘画和音乐中吸取的技巧。传统文学中诗歌爱使用这一手法。因而感官印象的写法，第一方面，重视表面的感官化，铺排有直接感官刺激的事物，重色彩、声音、形体。说白了，这种方法往往是最直接、最刺激的手段感染对方。第二方面，感官印象容易审美化，或审丑化。往往激情和诗的质地有关系。第三方面，容易借用其他艺术的表现手法，音乐赋格结构，诗歌象征隐喻结构，绘画中的浓墨重彩，还可使用拓摹法、速写法等等。四方面，感官印象一般强调个性印迹，是我眼中的事物与人，真实地接近一种自我感觉，这种感觉有敏感的，变态的，沉迷的，因此特别强调一种个人用语技巧。因是个人主观

感觉,从用词到句子构成追求打破规范,铸造新词,是一种新感觉文体。这方面最有典型特点的是《尤利西斯》中关于海妖描写的那一段。在20世纪初日本和中国都有新感官派存在。感官印象的写法在意识流长篇小说中,在超现实主义作品中是最常见的。内心分析方法弗里德曼有一段概括的说法,内心分析是把人物的印象汇总在作者的叙述内,因此它永远也不会脱离接近直接的思想和理性的控制范围。它有些像弗洛伊德叫做前意识的心理领域,充其量它只可以说是用来再现意识的抽象,是一种作陪衬用的画布(《意识流,文学手法研究》4页,华东师大出版社)。这种内心分析和内心展示,区分开时一般使用引文的手法,同时分析内心过程中,一般会使用一些抽象词汇,质疑与询问。严格把人物思想与作者语言分开,它比较接近传统的心理分析,但不是思想行为的理论分析,而是那种未经梳理的前意识状态。在潜意识的分析中,很大程度带有本能与人格的分析。

最后我们总体上说说意识流写作。弗洛伊德的精神分析理论是针对我们所有的人文学科的,它适应于政治、经济、文化、教育、心理、医学各个领域,我们如何看待它在文学艺术中的实践呢? 作为理论它可能指导一切写作者,作为实践我们又如何评判这类写作的价值与意义呢? 换句话说,我们又如何知道意识流写作的高下呢? 它自身有没有一个艺术规范呢? 我想大致应该从如下几个方面判断:其一,我们发现人类精神的奥秘,一般精神规律是共性的,大家遵循几种思维模型,这种思想精神现象早已被我们的圣哲发现了,再发现是一个新的任务。特别是发现个体的精神奥秘和人格面貌的复杂性。而且要提供一种新的精神状态都有价值。其二,意识流写作应该强调语境和个体的互动。简单说我们不能只提供一个精神病人的录音,一堆废话,写作意味着选择,意味着语境高度的统一。是一种有机反应,它是文本的整体性和自我个性特征的相互反应统一。其三,意识流写作比其他任何文类更强调语言,强调语言的特征性,它应该是高度个人化的,某种意义上说,它应该是一个全新的语言现状,包括创造新的词汇,新的组合规则,表现的是个人无意识状态,语言便更应该有个人的特色。其四,要特别对原型的新发现。已有原型我们重新诠释,人类历史是漫长的,其原型应该是无数的,多样的,它们之间有各种各样的变体。我们除了发现其新的意义,重要的我们要提供新的原型。但一定是从文体人类学的视角去把握。其五,意识流是人类的一种精神状态,我们发现它时便含有一定的技术手段,经过百年的发展我们也创造了许多表述它的技巧方法,现在我们的任务是要提供新方法,新技巧,例如我们可尝试用极端刺激法,向人类的精神极限挑战。

第六讲

荒诞

首先我们来讨论一下荒诞，这是一个本体问题，还是一个假定性的虚拟，如果是一个虚拟，我们把它看成一个假问题，是一个人类后天构筑的一种现象，我们便可以从人类自身去找原因，可以用理性去消解它。如果不是，我们只能顺应世界的本体的产生与发展，而人类所能做的是一个种相互调节的办法去减少荒诞所带来的压力。我的回答就客观物质世界而言，它是一个假问题，宇宙、太阳系、地球是一种自然生存，无所谓荒诞与否，大自然遵循的是物质规律。如果我们从生命角度去观察，荒诞则是一个本体问题，为什么？最主要的是各类生命产生始于偶然，始于他与环境的关系，目前科学所知道的人类生命，在其演化史，太有可能它不能成为人类，而无数偶然使人类成功了。其他生物也产生于它与环境，它与其他物种的关系，而且是很偶然的因素便改变了其类别，甚至从种群上也决定了它的存在，或者灭亡，例如恐龙。今天仍有许多面临灭绝的物种。当生命不是由他自己的意志决定其存在方式和时间的延续，对生命而言荒诞便在这个问题中诞生了。这就是说，荒诞是一个本体，随生命的产生而产生，自古至今都伴随着人类存在。而对物质世界来说，它又是一个假问题。

人类的认识真是有许许多多的误区，而且认识本身便带有荒诞性，因为认识有正确与错误之分。错误本身便含有荒诞性。对于荒诞，人类的失误有几千年的历史。按理说在人类的童年便应该认识到人类自身的荒诞性，可是没有，人们把自身和环境，自我和他者的关系看成顺理成章的，把这一切都交予上帝安排，所有的对与错都是上帝安排的结果，从本体上看人类无话可说。生命界出现的一切巨大的危机都遵循必然性，人类不可改变，因而面对人类越来越多的问题被视为一种自然产生，这便注定了在荒诞的基础上越来越荒

诞。当然,荒诞也遵守了一个逐渐认识的过程,古代人们也把荒诞视为一种局部的问题,用喜剧的手段去表现它,作为人类可笑的组成部分。注意,这时的认识是他者的荒诞,是一种荒诞现象,因而有了幽默、滑稽、讽刺、搞笑。如果发现荒诞是自我本体的的问题,人类自身便会笑不出来了。例如一个人,并非因为自身的原因而死亡,这很荒诞,你觉得可笑,但这一死亡马上轮到你自己了,你则不会再笑,而是一种悲哀。

荒诞,发现它是一个本体的问题在20世纪,严格说来是存在主义,是萨特。当然卡夫卡以前也发现了荒诞,但没有从理论上认识荒诞是一个本体论问题。我们在神话中也许发现了荒诞,并用夸张、变形的方法去表现它,它作为一种文艺中的美学原则这是一种传统,我们既把它作为一种技巧方法,也作为一种表现文体,普遍出现在人类文化艺术史之中,为什么把荒诞作为先锋来言说呢?这是因为20世纪人们重新认识的荒诞是反传统的,是一种新视野,新观点,而且使用的是一种新方法。

一、荒诞的含义

荒诞的含义:荒诞(absurd)第一种含义,指声音上的不和谐。第二种含义,指缺乏理性与恰当性的和谐。不合理性引起的可笑。这是词典意义上的说法。字面含义仅指不和谐,用于音乐中的不谐调音,尤奈斯库说,荒诞是指缺乏意义。加缪认为人与生活的隔裂,行为与环境的分离产生了荒诞。拉塞尔·泰勒总结为:人类窘困状态的原因定为人与其环境之间失去和谐生存的无目的性。萨特在《恶心》中说,一个动作,一件事件,在人类的五光十色的小小世界里,永远只能是相对的荒谬,只有和周围环境比较起来才是荒谬的。这表明荒诞还来自一种关系的性质。《美国百科全书》是这样描述的,荒诞原本是形容违反逻辑规则的一个术语。在现代神学哲学和艺术领域中,该术语已经获得了广泛而多样的含义,表达传统价值观难以满足人们精神和感情的需求,克尔凯郭尔首次赋予现代含义:基督精神是荒诞的,因为没有人能够按理性原则去理解,证明其合理性并将其付诸行动。我们今天理解荒诞不能仅从字面意义来阐释,因为那仅与音乐相关,与听觉感受相关,这个词的拉丁文为Surdus(耳聋),引申到哲学上含义指个人与他的生存环境脱结。这时荒诞还仅是我们头脑中的一个概念。我想,要准确地把握荒诞必须从世界本体,生命本体,人与环境,人的意识,人与自我,人的情绪与体验等多视角地去透视,不仅如此,还得从历史、语境、结构关系等方面作细致考察,方能全面地理解

荒诞一词的概念与现象。

第一，荒诞不是物质世界的本体，而是生命世界的本体。因其为人类的本体问题，也是一个人类的重要主题。我们说物质世界的存在是物理定律和规律支撑着，它的存在便是合理的，有不可改变的必然性。例如物质不灭，地心引力，星球发光，均遵从物质的客观性。物质存在是他自身的原因所在，太阳因其燃烧的高热不可能有水，地球是一个冷漠的固体，在大气层内便有水的循环，它们均是一种客观存在，无所谓荒诞与不荒诞，合理与不合理。

但生命本体却含有荒诞因素，例如生命起源把生命分成各种形态，最关键的是在一定的时空范围内决定生命存在与否，生命延续产生了差别，而这个现象并非理性的解说，使生命可认同的，因而生命的差异引起了荒诞。为什么龟蛇能生存上千年历史，而人类却只有短短的几十年，许多生命的存活仅仅是几十个小时，生命成了必死的现象而每个生命却没一个愿意去奔赴死亡，这构成了生与死的矛盾现象，因而生命停顿的长短与质量便成了荒诞最根本的元素了。这是否表明荒诞由差异、矛盾决定，而生命能否知道荒诞则是由意志与感受来判断的，因而我们又可以这么说，没有荒诞，只有荒诞感。这个荒诞我们由理性可以判断，是从生命本身生发，又由他来认知的，舍此，没有一个世界的外部荒诞，因人的立论，荒诞因此而成为一种世界观。

荒诞是自身的吗？这个回答是肯定的。生命本身的荒诞因素决定了荒诞现象，荒诞自身是一种存在。严格说来，生命本身的荒诞也是构成性的，关系性的，例如一种蝉蜕动物它在地下长期休眠状态，是经年累月的，达五年之久。而它在树上的存活仅几十天，完成一次性生命成活，然后繁衍，然后死亡。这在龟蛇的生命法则里看，蝉是一种生存的荒诞，如果所有的生命一律都适合蝉的节奏，那么蝉的荒诞不存在了。因此荒诞永远是自身所针对他者发出来的。是生命和他的环境的矛盾关系。所有生命循环都是三维的，因而生命是可以运动的，是可以独立的，但寄存于肠道的一种原虫，它是二维的，大千世界这种二维生命是唯一的例外，它没有生命的吸收与排泄系统，或者说它不经过这种循环，这种动物没内脏，它的吸收后是通过它的表皮散发的，因而从大多数生命看那种原虫的存在便是荒诞的。请注意，存在主义者说，世界是荒诞的，是无意义的，这个荒诞实质上不属于物质世界自身，物质世界自身，它永远都是那样，为什么会认为世界变了样，是荒诞的，陌生的，一切都取决于观察者的视角。于是这便产生了生命个体与世界环境的矛盾，这时我们说的荒诞则产生在这个联结点、关系之中，而非物质世界本身的荒诞，而是生命世界的感知中出现的荒诞。

第二，荒诞产生于自我的观察之中，体验之中，感受之中，因而荒诞是关系的，也是相对的。世界的荒诞是人的荒诞，世界的无意义是人的无意义。首先，物质世界的开始与结束的意义有无，对物本身而言是无关紧要的，只有人在针对世界而言领悟到了以为自身认识有一个开始与结束，这是以自我生命为轴心来观察的，通过观察发现了人的开始与结束在完成一个循环，然而这一个循环完结，对于生命本身是无意义的，是荒诞的，因为人是必死的动物，人的生命总是在获得与舍弃中去认识，去判断，以物喜以己悲那么荒诞自然而然地产生了。因此，没有物质世界是不行的，尽管它并不是荒诞，人却要以他为对象，构成活动时空，构成相互联系的系统。简单说，是它构筑人类的环境，一种地理的环境，赖以活动生存的环境，如果没有环境，只有人类自身，那人类则没有开始，荒诞也就无法形成。人和环境的关系是人和物的关系，最重要的是人与人，生命与生命之间互相构成的环境，一种社会的环境。这主要是生命的差异性所在，或者在社会化以后是他的等级所在。万物众生平等这是世界自古以来的口号，平等成了人类永恒期待而不可抵达的乌托邦。没有平等便产生了等级，等级中产生差异，产生矛盾与冲突，荒诞便产生于其间。人们的理性是追求自由与平等，但刚好是人类的理性制造了这种不平等与荒诞，使得人与事物的不一样有了荒诞。其次，荒诞始于对自身的日常性认识。人与时间的矛盾性。所有的人都在活动中，不活动于此便活动于彼，种地，做工，交换物品，制造工具，还有从事语言文字活动的，人都在活动中，这是毫无疑问的，但这一切却都在时间中，特别是在时间中循环往复，每天都会同样地去做它，无论你愿意不愿意，你都得去同样地做某件事，从物理的性质看这是一种机械活动，人们问为什么会这样，于是有了烦恼，烦是人存在的一个本质问题，这是海德格尔的《存在与时间》的核心问题。有人会说，我什么不做我玩，我幸福地享受女人，每天都吃好的，每天都去看艺术品，这样烦恼便消失了。如果世界与人真的是这样，烦恼不是本质了。事实是天天重复吃喝玩乐后，人的理性马上追问为什么会这样，我们有意义吗？这不是行尸走肉吗？于是烦，烦恼会终日缠绕你。因而烦成了人与时间的核心，同时也成了荒诞的起源，重复可能是我们最大的敌人，但人永远无法逃脱这种重复，值得注意的，人的荒诞始于人的意识，或者说理性，抑或是灵魂。一个疯子于他自身来看，一切行为与话语都是正常的，受他的本能驱使，而别人却认为他的言行是荒诞的，疯子不在意识状态，人们却用理性去看他，在二者之间出现了荒诞，如果一切只从开始出发，永远在语言和行动过程中，永远终点，也没有我思，那就不会有人的荒诞认识，因而荒诞乃智性的产物。不同的荒诞会有不同的性质，它起于烦忧，成于追问，为什么？是对荒诞的

寻找，只要回答它，无论对与错，荒诞便向你走来。视而不见绝不会产生荒诞。再次，我们是在生与死之间认识荒诞的。即始与终是荒诞的度量衡。但最重要的决定因素仍在于死，在于结束。如果没有终结，可能有荒诞现象，但我们却看不到荒诞的性质与意义。任何人与事物如果没塑形成为一个终结形式，你是无法判断这东西是否为荒诞，例如一个人疯了，必须终结为疯子，一只狗咬了人一口这说明不了什么，一条狗把人吃掉了，有了一个终结状态。昨天背了一个块石头，这没什么，但你把它放在山顶上，今天又背了一块石头去，这件事有了终结形式，我们便可以判断荒诞的性质，一切开始，烦还没有形成人与时间的矛盾，没形成结构链，这没有荒诞，我们是依靠终结来判断荒诞的。因而人便是以死亡为坐标看待荒诞的，仅有人类有一种奇怪的死亡预期心理。一、人都知道死亡是必然的，其他生命对死亡不处于意识状态。二、死亡没有到来之前所有人都不会重视死亡一词，他重视的是生的实践，是在意识的行为过程。想象中生命是一个延长符号，在他仅为存在时，他对他人与自己会犯下更多的过错。三、为死亡活着的人会出现多种状态，有拼命享受生活的，有为意义奋斗的，有作恶快感的，有消极等待的，有相信死亡后另一种生，总之是在两极之间选择，因而是死亡结局给人类提供了荒诞的多种性质。四、生命既然是必死的，那生命是没意义的，有人选择自杀。但有人选择珍惜生命，无论哪种方式对生命定理而言都是具有荒诞性的。其实无论怎样的死亡对人仅有一次，是个体无法从经验上体验和判断的。可每个人都明白的是预期死亡，这才有了死亡的观念，死亡因此而成为思想，死亡思想不在死亡的那一刻，而是死亡作为生存的坐标，作为一种判断的标准，没有死亡，没有终结，世界生命会是一种永恒状态，那一切变化之物也不存在，所有事物与生命现象都是见怪不怪，那也就没有荒诞。最后，荒诞是建立在人们期待的那个样子的反面。一切事物，行为方式在完成人们的各种期待，那是一种正常，刚好某人某物某行为言语，它脱离了期待惯性，走向了反面，违反了你的理性意志，我们也视为荒诞，上述的四个方面，我们均可看到荒诞不是自在之物，而是自为之物，是人类言行判断的结果。

第三，自在的荒诞。我前面说过，事物自身并不存在荒诞，没有自在的荒诞。但有一种来源于自在的荒诞感。物的确定性，事物不变的时空结构，世界事物不同的形貌与性质，事物各种不同的功能，在人的智力范围内一切都是顺理成章的，我们没有什么怀疑，突然有一天我们对事物质疑起来了，事物的本源为什么会是这样的，而不是那样的。一切你所处的熟悉环境，突然变得陌生了，怎么会这样，我是在这儿吗?人们会对一种确定、亘古不变怀疑起来。有时你倾心地爱一个男人或女人，很长时间了，一切很熟悉，但一夜之间你突

然会追问，你怎么会爱他呢？这时候产生了荒诞感。这种荒诞来源于客体，但事物本身并没发生变化，而是你了悟和感觉到的。这或许事物本来具有某种性质，仅在于你一直没有发现内核，事物在发现中并非事物在变化中，而是人的认知过程在变化。萨特在《恶心》中从树根、黑色的端详中分析了这种自在的荒诞感。橡树根和任何东西比较都是荒谬的，石头、草丛、天空、长凳比较是荒谬的，无可补救的荒谬，没有什么能够加以解释，即使把它解释为自然的深沉的和秘密的疯狂也不行。我们不可解释限度内是存在着的（《萨特小说集》629页）。这种荒诞感来自宇宙结构的奇妙，并非它自身作为荒诞的存在。这刚好揭示了人们内部潜在的一种感觉上的荒诞意识。同时，因自在的荒诞感的发现，产生了一种技术方法，那就是凝视。凝视首先是认识方式，深度凝视便是一种思维方式，会产生视觉上的变形状态，因而幻觉也可以产生于过度凝视。

如何理解这种荒诞感，这可能是一个根本性的问题，它涉及到人的本能意识，客观世界性质，人的情感素质，人和外物的关系诸方面。首先，我以为人具有荒诞本能，由这种本能延伸个人意志之中，人是有期望的，但人的期望从本质上永远都不可能绝对满足，只能相对的，因而世界是相异的是绝望的，人类童年以来便如此经受绝望，在血液里流传成为人类原型，荒诞原型，成为本能的一个部分。其次，世界本体的异质性。我们和事物从出生的那一天起便是异质的，我们去认识去亲和它，于是产生了一体化，这是人类的一种幻觉，本以为熟悉的世界和亲切的人，突然之间顿悟，人和世界都陌生了，怪异了，甚至到了恶心的状态，这时人发现了一切事物与人原本是异质的，日常生活中，有时对极为熟悉之物你会变得不认识了，这种熟悉性的丧失刚好揭示了异质性，是每一个个体的特质，因为世界上绝没有两片一模一样分毫不差的树叶，人，即使双胞胎也不会一模一样。异质的困惑必然陌生和荒诞。其三，我们说的荒诞感，来自一种情绪，一种生理发生的东西。情感这东西的特点是流动的，易变的，而且容易受环境左右的，具有非稳定性，使自己不知所措。我们日常都是意志在控制，调节情感，可见情感主要受本能支撑，较少的受理性控制，实际上人的情感特点也和世界某种本源的东西贴近，世界是流动的，易变的，所有事物之间也是异质的，我们任何一种最高规范的对世界的控制都是徒劳的，世界也不可能有任何一种合情合理的存在。这样人的情感特征与世界某些特征结合起来，荒诞便是不可避免的了。我们今天人对世界的认识都是经过理性的定律，规则序化了的，在某个特定的时空里我们突然切近了人与世界的本相，我们便发现了荒诞，可见荒诞不是我们后设的，它原本就在那儿。其四，有一个似乎我们应该讨论的问题，这就是人的荒诞感到底是主观

的，还是客观的。从自在荒诞看，它是客观的，可是我们说的是荒诞感，它是人类情感的，因而它是主观的，这样便会在主客上争执不休，我以为最好不要二元化，而应该一体化。人与环境构成的关系结构，是一个货币的两个面，不可能少其中之一。在这一点我们倒有一个情感上的现代和古典的区别，古典荒诞是一个伦理道德问题，是一个与人设定的规范不相符的反向产生的荒诞，我们往往从价值判断上去说它。而现代荒诞的认识是一种哲学的形而上的深层认识，它与现代的异化相关。如何看荒诞的历史与今天，在后文我们在研究形式特征中还将详细讨论它。西方有一个观点是两次世界大战带来了我们对荒诞的本质认识，使荒诞真正切近形而上思索，这当然是一个因素，但这不是根本的，核心的。按这个设问，如果没有两次世界大战，人类便在幸福中没有真正的现代荒诞的认识了。这个立论肯定是错误，而且我们会质疑荒诞的本质，完全把荒诞理解为境遇性的。于是荒诞便是一个很肤浅、随时都可飘散的东西。事实上荒诞不是这样的。它是人类一种更本质更内在的痛苦。两次世界大战无疑制造了人类史上最大的荒诞，它真正意义是提供了现代人思索荒诞的本质。从人类产生到今天，乃至于将来，还会有更大的荒诞，但它也有深植于人们骨髓与血肉之中最细微的荒诞，似乎时空并不能控制它，它是发散性的存在。

第四，荒诞是一种观念，是一个主题，是一种主体，是一种情感，可见荒诞有一个很宽广深厚的指涉。更重要的是荒诞有很强烈的形式感，它不会仅是一个概念，即所谓概念也有很多指称性符号：恶心，厌烦，粘滞，滑稽，荒唐，荒谬等等，荒诞可以是描述性的，可以直接陈述，可以象征隐喻，还可以是分析性的。更日常化的是一种感觉体验。荒诞成为一种理念是形而上学的，是供我们思辨认识的，但它又是一种生理和心理的感受性，可以引起人们身体机制的反应。它是一种浑身不适应症。这个词它本身便是一种与众不同，荒诞它有自己的荒诞，怎么去体味和品评它都很荒诞的，很少有词汇能达到内容与形式上的如此饱和，这也是仅有荒诞能成为一个剧种的唯一原因。单这一点上，荒诞又指向了美学上的复杂性，荒诞可以直观的，艺术的表演。例如哲学，思想，责任，正义，想象，判断，记忆，真理，习惯，宗教，自由，灵魂，意识，知识，和平，社会，善良，真，美等那么多人类的基本词汇都没有荒诞这个词形象、丰富，可以极端的形式化，这个词它自身便创造了一个奇迹，这一方面，它也许和意识流的延展有同样的丰富，但意识流的形式感绝没有荒诞丰富。简单说荒诞一词极端富于表现性。这给我们讲述荒诞的技巧手法提供了许多种可能性。另一个角度，我们可以比较一些别的词，如幽默，象征，隐喻，神话，

爱情，模仿，诗歌这些词比它可能更古老，也很有用，但没有它更具有形而上的质地，也没有它更刻骨铭心地深入到本质上去，让人感受到一种痛彻，一种不知所终的迷茫。人类面对荒诞的困难，比面对暴力、色情、法律、专制等更见难度，为什么？因为后者人类可以用各种力量去抵抗它，战胜它，荒诞的难度是你不知从何下手，它成为直接困惑你的一种力量。面对荒诞的无能为力，古典采用了可笑策略，今天，今天我们不可能用可笑或同情处置，因为荒诞不是你一种对象化的解救，荒诞它既是你自身，你自身没法笑，它是一种反讽，一种含泪，一种冷漠，一种无可逃遁。荒诞永远是从最细小到巨大境地中，向人的一些极限领域里挑战，许多时候，它在人们得意忘形之时，突然从你背后杀来，通常情况使你自身置于荒诞境地，而人不能自知。荒诞就这样从本质上思想上，还有情绪身体上把你引入绝境。直接把你推入焦虑的绝境，它没有到恐惧的程度，但它比恐惧还可怕。在这个均势分析中荒诞和焦虑是朋友。是一对难兄难弟。

二、存在与荒诞的关系

存在与荒诞的关系。存在(Being)是对宇宙基本性质的指认，万事万物是存在的，宇宙充满万事万物多样性的存在，是完满的，持续的，阶段的。一切可能的存在均是其间展开而且可能展开。存在不仅指实体的存在，存在表明一切出现之物均有可能，因而虚无、虚空本身也是存在。生命之物存在，非生命之物也存在，作为世界本体存在，最早的哲学家称为存在之链，文艺复兴时期的新柏拉图主义者普罗提诺把它系统化，普罗提诺在《九章集》说，在可理知世界只有现实的存在。并否定了潜在的存在，因为它没以存在的形式出现，或者存在转化以后，是一种新存在，而原有存在已消失，简单说，我们只有一种实然的存在。

真正对存在本体论全部系统地讨论，却是20世纪的事情了。这和巴门尼德提出的存在概念讨论的内涵有所不同。最早存在仅限于实体是存在的。其实思想与虚无都是存在，对存在是一种本源讨论。这个讨论一直持续着，第一阶段为苏格拉底、色诺芬、柏拉图、亚里士多德、恩培多克勒、留基伯、芝诺、毕达哥拉斯；第二阶段为普罗提诺、斐洛、巴斯卡、蒙台涅；第三阶段为康德、黑格尔。我们把黑格尔之前所有关于存在的讨论叫做传统的存在论。现在存在论始于克尔凯郭尔，然后尼采、海德格尔，到萨特与加缪是集大成。还有马塞尔、庞蒂、蒂利希、雅斯贝尔斯、弗洛姆、马丁·布伯等人。关于存在一词我们

只有从哲学的维度来思考和讨论它。是关于世界和人类的基本问题，当代存在的讨论有一些走向心理和生活现象，因为它不是纯正的存在实体讨论，多少对存在带有性质、价值的估评，是一种从人类感受立论去对存在的判断。这种存在研究其好处，一方面是人，人性，人道维度探索出多元丰富，有其深度广度。另一方面它又可能使我们忽略对世界与人根本属性的判断，因为情感的，价值的，意识的存在认知，会使我们陷入一种唯心认知，从根本上有扭曲存在的可能，我们会追问存在真是这样吗？存在主义从根本上说，它是一种人对存在的意识判断，是人性判断，追求意义与价值，存在本身也许不可这样，它应该更客观一些，所以传统的存在论更接近存在的本质。

因为研究荒诞，我们只能从现在存在论出发，先找到存在的基本含义。现代存在在不同的人那儿有不同的说法，克尔凯郭尔认为，人是走向未来的，但他不知道前面有什么，是惶然未定的恐惧支配存在。尼采认为存在是无意义的，意义是来自人对存在的解释。海德格尔的存在本体论，是要求回到事物本身，人存在于世界之中，世界是关系整体，人与存在者都互相属于关系的，各为自己本身而在，合乎自身的根据而存在。雅斯贝尔斯的存在是生存哲学，哲学不是表述真理而是一系列追问，存在是永不停止的探求，人的处境是一切的出发点，结果又回到生存的现实中，可人的存在便是人的生存处境。

我们现在集中到萨特来看他的存在观。他的《存在与虚无》中把存在分为自为的存在与自在的存在，自在是指一种客观存在。世界万物包括人都是一种客观存在。这好理解。自为的存在是指人类意识，意即人所意识到的存在，但他又认为自为存在是虚无的，是一种内在的空洞，这样，自为是一种永恒不断地向外依托，建立在客体存在的显现上，一种外在的处境上，于是自为建立在自在的显象中。他使存在二体化，意味强调虚无，强调意识，把意识抽取成虚无，什么意思呢?他认为有一种纯粹意识先于认知的主客体而分立，它的本性是纯粹的空洞与虚无，必须依赖对象的显示，并提供对象显现的可能。这样，作为对象意识和活动意识便纯粹意识显现，这样也才有可能归于纯粹自我的意识显现。萨特的自我既有经过反思的原初的想象的自我，也有一种日常经验反思的自我，及它的超越意识。只有到了这儿萨特才可能推导出他的核心：自由。自由正是一种关乎自我的认识，在这个意义上才能回答一切存在均是人的存在，而人的存在萨特是通过它的否定方式确证的，典型的公式：存在不是其所是，而是其所不是。意即人的存在是通过对象的否定方式看到的，是展示异己的东西来实现自己的。明白说是通过对象差异性来确证的，外物的差异，自我意识的差异，它均已经对象化，人在不断对象的超越过程中，才能真正认识人的存在。

所有的对象化实际是不变的。本质的是一种可显现之物，是可指称的，因此便有了另外的立论，存在先于本质，我们的存在是不完美的，是一种问题式的，这种不是我期待的存在。当然是一种近期抵达，但永远都不是其所是。这就是人的存在永远是遗憾的，缺陷的。这才有了人们对自由的追求，而自由又是一种不中断的自我超越。有了人类处境的无法忍受这才有了对自由的追求。这才有了否定与超越。自在与自为把一般存在与人的存在区别开来，萨特当然强调人的存在，人是一种特殊存在，不可等同于其他事物，这种特殊性的根本之点在于人的意识，而事物是非意识的。问题在于人既是客观之物，因为他也是血肉之躯，是物质体，也受一些客观规律支配，同时社会在一种永动中总要把所有成员模式化为类的客体，人所有的不断流逝的过去都是一种存在。但人不一样，人又是一种自为之物，他的意识让他反思，所有意象每时每刻都在他脑海中，它是完全不一样的存在，它是自为的。萨特就是说这是两种有矛盾的存在，于是他提供了我们对关系性质新的理解。

我们现在可以归结一下存在主义的几个原则：1.存在的问题，首先我们弄清什么是存在，特别是人的存在，然后研究存在的意义。2.我们要分清两种存在论，传统的存在本体论，纯哲学的，是一种基本命题。而今天的存在论实际含有生存论、人性、人道主义、人的判断在内，当然它也是从存在的基本命题出发，但它含有一种价值追求，例如对自由的迷恋。因而存在主义有宗教的，无神论的，人道主义的诸种分类。传统存在是对物质世界的基本探讨，存在主义是对整个社会一个宽广深厚包括精神世界的探索。这样看来，存在主义是语境性的，是一种限制策略，人的存在的具体规定性是一种环境与事实的限定。所以出现了不同的人便有不同的存在主义者，例如从克尔凯郭尔到雅斯贝尔斯数十个哲学家均是不同的存在主义，文学的存在主义也各不一样的。所有的存在主义都有各自不同的观点与方法。但他们共同的是都指向了生存、追问，都主张存在不能还原一种理性。都共同选择了对现实的批判、反抗。3.存在是本质主义的，它重视讨论现象与本质，主体与客体，经验与意识，知性与感性，知识与体验等诸种问题，存在是基础是本源，但经过漫长转变，由存在论到实体论，实体论到认识论，认识论到语言论的一个过程。存在主义强调二元论，互动与关系，因此存在便是多样的可能性，这个题一旦成立，存在主义便是一种选择，人必须对存在作出选择，但又受其限制。人的自由选择是其核心。人的自由选择既是对环境的反抗，也是对自我的超越。但自由也是受限制的，人从根本上说又是不得自由的，人的自由实际还变成了对不自由的自由，所以人的自由实际还变成了对不自由的自由选择。4.人的选择

限制实际上受生存意识与环境意识所控制的，任何选择都不能离开历史条件与具体环境，揭示人的现实生存状况，所有的境遇都是生存性的，反过来说，所有的生存也都是境遇性的。人是在生存行动中环境中才能形成自己的本质。于是便有了存在先于本质的命题。这里暗含一个重要命题，存在总是具体的单个，是特殊的，它是在其中，人的存在是在其生存环境之中，是在这种意识条件下讲选择。

我们大致理清了存在的线索与要义，我们接下来便是要了解二者的关系了。存在为什么和荒诞有关系，而且成为一个根本性的问题，难道存在就不是自由的，幸福快乐的，是一个向天堂的奋斗。荒诞一词我们在前一讲已经说得非常清楚了。作为存在人类所有定语，观念形态的都可置于它的修饰位置，例如正义、平等、自由、真善美都可以确定为存在定语位置，这已经是一种习惯的认同，再例如一些贬义词汇：暴力、色情、孤独、罪恶也可以作为存在的定语位置，作为一种存在分类，人们也丝毫不会怀疑。无论是好的或者坏的存在都会去质疑，探询它的意义所在，这都会引起我们社会性的反思，但把荒诞和我们的存在并置，这几乎是一种不可能的并置，因为荒诞含有一种不可能，不应该的存在，既然我们知道荒诞是一种不可以的存在，在历史的日常生活中还经常把荒诞置于存在的修饰位置，这种不可能的可能出现了，这正好是存在的问题性。我们便应该从根本上去否定它，为什么还会成为一个本体的，一种本真的存在呢？

荒诞这个词在存在主义中，实际只是一个符号，含有象征隐喻，它等同于恶心，厌烦，焦虑，恐惧，战栗，孤独，烦忧一类词汇的性质，仅仅在于荒诞发展成为类别是较其他词汇更准确，更传神，更细微的表现性，它更贴近我们20世纪生存体验的实际状况。因荒诞仅是一个标志，一个代表，一种现象的集合体。荒诞是对存在性质的一种揭示，一种敞开。荒诞虽有本体性但根本上它无法和存在取得同一地位，前后讲过许多观念词汇都可以作为存在定语，但是却不能作为荒诞定语，我们不能说正义荒诞，幸福荒诞，和平荒诞，孤独荒诞，恶心荒诞，荒诞一词不需要名词和形容修饰，它只有程度副词去修饰它，荒诞本质可以描述但很难释义、定义，荒诞本质是荒诞自身，我们只作程度说明。当代荒诞除本质与程度的表述，更重要的是荒诞自身作为一种存在，我们讲荒诞一直是存在的，无论从基本义的不和谐，还是从引申义的人类自身存在的悲剧性及其不可调和的矛盾。从历史看，存在一直便没离开过荒诞，而且古代人也表达过这种荒诞。那为什么会在20世纪30年代格外强化荒诞呢？从根本上说，还是人们对存在与荒诞一种更深刻的思考，我们重新发现荒诞的

内涵,那么我们回溯一下古典传统中荒诞是指涉什么。

戏剧理论家马丁·埃斯林说,我们有必要谈谈另一种文学潮流,亦或胡言乱语的文学。特别举例13世纪诗歌《乌合诗》,古代歌谣、儿歌,包括拉伯雷的《巨人传》。还强调了历史文化中的神话、变形、梦幻的影响。他指出的是今天荒诞的源头及其演进。这种荒诞传统解释是幽默与滑稽,这是一个形式问题,根子是人类在构成理性的传统的同时有着一种强烈的理性反叛。看到理性构成的秩序、规则的巨大压抑,荒诞便是对这一切的消解,对自由的超越。

真正最早的荒诞始于古罗马的阿普利尤斯。他的小说《金驴记》是一种自叙形式。希腊北部特萨利亚,为巫术之乡,鲁齐乌斯经过此地留宿,没想到是住在米罗家里,他是一个高利贷者,妻子是一个女巫。这个青年人看见她变幻为美丽的鸟,很是仰慕,便偷了米罗妻子的魔药抹在自己身上想变成只鸟,可不料却变成了一头驴,于是他被关进了马厩,马践踏他,夜里又被强盗偷去,受人鞭打。后来流落成为奴隶主庄园的牲口卖给菜农、磨坊主。军人劫去后卖给贵族厨奴,给强盗和商人驮运货物。鲁齐乌斯以驴形活动以人心思考,阅尽了人间种种秘密,他记住女巫告诉女仆的方法,要变回人形必须要食用玫瑰才行。伊希斯女神用玫瑰喂他,使他最终复活,成了伊希斯教徒。这是一个荒诞的变形故事,但他借这一形式展示了人们现实生活中的荒诞现象,贵族强占土地,放狗咬死农民的三个儿子,富人喂养野兽用于壮观的斗兽会,因情欲而杀人等等。这表达的是现实与理想的矛盾冲突,而人们自身又无法解决。《巨人传》当然是传统荒诞的伟大作品。那些巨大的出生都很荒诞,高康大在母腹待了11个月,却从母亲嘉佳美那的左耳朵里钻出来,婴儿时便要喝17931头牛的奶,一件上装使用的色缎子813奥纳做饰带。高康大在神学博士指导下读了几十年书,精通各种历书,诸子百家,但变成一个蠢货,最后又为人文主义老师传教。小说把庄严化为滑稽,神圣变为笑料,高康大摘下了巴黎圣母院的大钟做马铃铛,神学博士们都惊慌失措。约翰修士是一个清醒者,一个人吃四个人的东西,但敌人入侵时,他抡一柄棠木十字架把敌人打得落花流水。巴奴日是一个普通的市民形象,但机智狡猾,满脑子鬼主意,他被一个贪婪的羊商侮辱后,便用高价把商人的头买下来扔在海里,结果所有的羊群都跟着头跳进大海,羊商也绝望地跳海自杀。《堂吉诃德》是又一部荒诞巨著。主人公拉·曼却仿古老的游侠骑士生活,拼凑一副烂盔甲,骑一匹瘦马,找一个挤奶姑娘为意中人,终生为她效劳。三次出游均落败而归,第二次找邻居小伙子作侍从结伴出行,把旅店当城堡,把羊群当敌人,把赶路的贵妇人当落难公主,把皮酒袋当作巨人,用理发铜盆作魔法师头盔,居然和风车大战一

场，认定风车是一个巨人。第三次他邻居参孙是个学士，故意激他出游，然后自己改扮骑士打败了堂吉诃德，迫使他放弃荒唐念头回家养病。最后弥留之际明白骑士小说害人。拉·曼却改扮的堂吉诃德三次出游干尽了荒诞事件，最后清醒。其间邻居桑丘作为仆从是一个胆小怕事，呆头呆脑的人，最后居然当了海岛总督，变成了一个智慧的管理者。后来在17世纪还出现了斯卡龙的《滑稽小说》，它的意义在于表现普通的小人物的现实生活，没有那种巨人族和变形的特征。我想这些作品可以足够说明荒诞表现的由来。当然18世纪和19世纪的诗歌与戏剧也有许多荒诞的现象表现。我这里仍强调传统小说中的荒诞，也许还有达达主义和表现主义戏剧的荒诞缘由，我还会在表现方法上说到。所以强化17世纪以前小说中的荒诞，我的意思是这更有利于区别传统荒诞与现代荒诞。我们看传统荒诞的特点：

1.古典荒诞中的人物最早源于神话，慢慢发展到普通人物的表现，这些荒诞是对象化，现象化的，是一种借我的视觉对外部荒诞现象的一种描述，更多的作为一种我之外的客体，寓教于乐时是一种警世的教化作用。

2.主要采用超级夸张、变形，具有半神半人性质，大抵还算幻想文学的性质，在表现许多普通现实形象时，使用的滑稽、幽默方法，在形式上着眼于搞笑。西方有这么一种幽默文化传统，这种幽默文化，是一种寓言文学，追求的是轻松快乐，因而大多是落实在人物各方面的性格缺陷上。达到舞台演员对观众的表演效果。手法上用一些插科打诨、胡言乱语的方式。

3.传统荒诞是形式而非主题，是借荒诞来讽喻。而且作品的意图是一种正面表达，寄寓一种对理想的追求，因而人物与作者都不会与荒诞趋同。这是一种历史现象的荒诞，人类主体表达的是一种对荒诞现象的认识，说白了有点劝其改过，因而荒诞是可以纠正的，《堂吉诃德》便是典型例子。人物在荒诞处境中会完成一种逆转，有一种对外部世界的发现。这些荒诞的表象下隐含着劝善，伸张正义，表现对美，对理想的吁求的主题。

4.传统荒诞作品里表现的是一种热烈的情绪，或者愤怒的情绪，他含有存在表象后面对希望理想的赞美。因而形象会在作品中发生变化。在修辞上特别爱用超强夸张，深度隐喻，滑稽模仿，文体的形式感极为鲜明。

5.与传统荒诞无一例外地符合于故事内在的逻辑，是封闭式的，故事演进和人物行为是同步的，在荒诞表现上有跳跃、断裂、错位、间隔，但整个作品是一种理性的构成，在释义学上我们可以找出许多传统主题，或者人物性格的不同原型。其象征符号与隐喻内涵并不脱节，能指与所指是传统意义的，约定俗成的组合。

从传统荒诞的上述特征看，我们阅读时易于把握，释义上也很少出现歧义，它的情节与细节均与人物和故事乃至主题都是有机协调的组合，我们面对传统荒诞或许存在一些感情和感觉上的痛楚与辛酸，但作品提供的形象与释义会去消解它，会去净化它。

今天的荒诞与传统的荒诞有根本不同的含义。最重要的它不像传统的荒诞仅作为一种表象，作为人物嘲讽的对象，人们把荒诞扩大到搞笑以后是一种喜剧式的态度。今天的荒诞是本体性的。不是主体对客体的评估，而是本体自身的性质所规定的。今天的荒诞是没有笑声与喝彩的，是一种辛酸，是一种痛，是一种自我的绝望与恐惧。所以今天的荒诞与存在是同为本体，它们有共同的特征：

其一，它们是同位结构可以互相定语和修辞，彼此确定属性。存在的荒诞，荒诞的存在为同一语，它们是互文的，最简洁地表述是存在即荒诞，荒诞即存在。

其二，荒诞对于存在不是整体与局部的矛盾关系，一定意义上说并不存在荒诞的细节，所有荒诞的细节都是同位的，因此再多的细节也是一个观念整体的象征，再少的那个细节也是整体的象征，细节与整体互为象征，细节的荒诞从观念上说，它再无它义。

其三，荒诞之于文本，仅为能指的想象，能指的盛宴，荒诞的所指在某一观念下意义是固定的，从内涵而言，仅表现程度大小轻重，从内容上说，荒诞的表象与内涵保持严格的同一。因此面对荒诞文本我们最大任务是找出形式的丰富性。

其四，荒诞与存在是系列观念的凝聚体，它们共同包括一些人类最根本的理念。存在与荒诞包含了孤独，烦恼，焦虑，恐惧，恶心，厌烦，虚无，绝望等一系列理念。从根本判断上说，是一些在价值上具有否定性的理念。

其五，存在与荒诞从本质上说它有一个核心：无意义。是无意义导致了世界的荒诞性，是无意义表明了存在的否定性，整个世界与人都在无意义中的过程里行走。这才有了自我追问，自我寻找，有了对责任、义务、意义的寻找。是否可以这么说世界是无意义的，人也是无意义的，本体上既然是意义的缺失，我们为什么还要生存下去，难道我们生存是为无意义而奋斗，正是在这个关键点上另一个核心浮现出来了。我们在无意义的世界里要寻找我们之所以生存下去的理由，也就是说，我们要寻找在期望中的意义，或者积极一点说，我们要创造意义，这样我们也就找到了对人的关怀与责任。只有这样，对自我的反思便变成了自我有意义的行为实践。这就很好回答了，我们生存的

目的是对荒诞的反叛,在质疑存在之中找到另一个新的存在的理由。

三、荒诞文学的发展状况

荒诞文学的发展演进概况。这里说的荒诞文学的概况主要指现代意义的荒诞创作。如果要准确地表明荒诞在文艺领域里的发展是很困难的,荒诞作为主题、表现技巧和美学原则实际已延伸到一个非常广阔的领域里,这包括绘画、音乐、小说、诗歌,乃至于扩大到一切人文学科领域里,许多分类界限我们无法清晰地勾画。我以为荒诞的一切艺术原则是交替咬合地融汇在各类学科之间,绘画、音乐、戏剧中的荒诞彼此渗透得很好,而小说、诗歌、哲学中又略有不同,关于它的称名起迄时在各文艺类别中又不尽相同。例如说荒诞起源于表现主义,或达达主义,这个边界是不容易清晰的,表现戏剧始于斯特林堡的《去大马士革》,产生1897年,表现主义绘画始于1898年勒尔特火车站主办的11人画展,柏林分离派正式产生。达达主义产生于1916年,查拉在瑞士苏黎世组织的一个文学团体,它和法国超现实主义合为整体,主要成绩在诗歌上,查拉本人是一个诗人。卡夫卡的小说中极重要的几篇:《审判》、《变形记》、《司炉》完成于1912年。雅里的戏剧《乌布王》上演于1896年,这导致了我们要指出某一类别中的荒诞写作第一个人一个代表作品是非常不容易,也是不准确的。实际上我们称之为荒诞文学艺术的现代含义应该始于19世纪最后20年,与唯美主义和颓废派有相当直接的关系。颓废派的行为便具有极大的荒诞性。那种极端的悲观主义也是对意义的毁灭,表明了人生的无意义生存。那种颂扬变态的病态的美其自身便是一种荒诞性的表现。准确地说,一种现代意义的荒诞意识实际起源于19世纪最后20年中的那种世纪末日的情绪。然后播撒在整个现代主义运动的初期,而且渗透到一切文艺门类之中,直到明确的荒诞文学产生,又经过约二十年的演进,阿波利奈尔的《蒂雷西亚的乳房》产生于1917年,具有明显的荒诞意识,探索的是人与自我的本质疏离,使用了人物变性手法,但当时被称为超现实主义戏剧。卡夫卡的小说是一种本质上的荒诞,但长期称他为表现主义作家。由此我们可以明确的是先有荒诞作品,再有荒诞释义上的定位。戏剧理论家马丁·埃斯林有一部精彩的著作《荒诞戏剧的由来》,很全面的介绍了荒诞派戏剧的演进,照他拟定的一个线索,起源期是斯特林堡的三部戏剧《大马士革》,另外还有《梦城》(1920年)、《幽魂奏鸣曲》(1907年),接下来是雅里的《乌布王》和阿波利奈尔的戏剧。1916年查拉的伏尔泰酒吧开张,第一个戏剧是科科希卡的《斯芬克斯与稻草

人》,查拉有一个《镇痛片先生闯天国》的系列,重要的是1921年他的《气做的心》直接影响了尤奈斯库。另有戴塞涅的《中国皇帝》(1916年),《秘鲁刽子手》(1928年),达达派移到巴黎后重要的戏剧家有依万·高尔,他有两部戏剧《不死者》、《梅吐萨姆》,但他的成就不高,同时期的托尔特·布莱希特却成为戏剧与理论的代表人物,他有《在城市的丛林中》、《人就是人》、《帮第拉》等戏剧,使他成为了第一个荒诞派戏剧的大师。在荒诞派戏剧高潮之前还有几个值得注意的人,有阿拉贡、维特拉克、阿尔多、戴诺、科克托、多尔玛、罗塞尔、莫克兰、洛尔卡、肯明斯等一批人。

荒诞派戏剧高潮的序幕应该是萨特的《禁闭》(1940年),最主要的代表人物为四大家:尤奈斯库《秃头歌女》(1948年)、《椅子》(1952年)、《犀牛》(1958年)、《阿麦迪与脱身术》(1953年)。贝克特的《等待戈多》(1952年)、《终局》(1957年)、《快乐的日子》(1963年)。热内的《女仆》(1947年)、《阳台》(1956年)、《黑人》(1958年)。阿达莫夫的《泰拉纳教授》(1951年)、《弹子球机器》(1955年)、《浅陋的模仿》(1949年)、《大小演习》(1950年)、《一切人反对一切人》(1957年),从线索上表明荒诞派戏剧的初期在1930年以前,而高峰期则在1960年以前。分别为两个30年。从发生地看主要集中在法国,可几个主要代表人物,只有热内是正宗法国人。

荒诞派戏剧成为世界潮流,在德国有彼得·魏斯,代表作为《马拉/萨德》(1964年),英国有哈罗德·品特,代表作有《房间》(1957年)、《送菜升降机》(1957年)。美国有爱得华·阿尔比。代表作为《动物园的故事》(1958年)、《谁怕维吉尼亚·伍尔夫》(1962年)、《海景》(1957年),意大利有达里奥·福的《滑稽神秘剧》系列,还有布查蒂和戴里科等人。英国还有汤姆·斯托帕德的重要代表《罗森格兰茨和吉尔登斯特恩死了》(1966年)。荒诞派戏剧作为一个流派,从起源、发展来看,他的代表作家与作品都比较明晰,相比较荒诞小说要隐晦多了,他没有明确的运动痕迹,在文学史中几乎是一条隐伏的线索,除了萨特和加缪成为标志性代表作家外,其他各国的作家仅只是以荒诞作为部分作品的主题与艺术手法。

早期荒诞小说应该以马尔罗为代表,其主要作品是《征服者》(1928年)、《王家大道》(1930年)、《人类命运》(1933年),较早具有荒诞意识的作家有塞林格的《在茫茫黑夜中漫游》,詹姆斯·珀迪《马尔科姆》(1959年),在美国有荒诞意识的作家很多,马克·吐温、欧·亨利、布雷肯里奇、索尔·贝娄、菲利普·罗思。但真正的荒诞派小说则是从梅勒以后的后现代作家。英国的卡内蒂代表作有《迷惘》,但这些作家的荒诞小说与萨特和加缪小说有极大的不一样。

荒诞小说最重要的代表是萨特、加缪、贝克特。同时也包括美国后现代的重要作家,但他们从时间上说应该是一个断代,按查尔士·B.哈里斯的排名是约瑟夫·海勒,其代表作是《第二十二条军规》(1961年)、冯尼格的《猫的摇篮》(1963年)、《上帝保佑你,罗斯瓦特先生》(1965年)、《第五号屠场》(1969年)和《冠军早餐》。托马斯·品钦《V.》(1963年)、《万有引力之虹》(1973年),约翰·巴斯的《烟草经纪人》(1960年)、《羊童贾尔斯》(1966年)、巴塞尔姆的《白雪公主》(1967年),另外还有霍克斯的《第二层皮》与罗伯特·库弗的《沃的世界棒球协会》(1968年)。

最近期的荒诞小说,在法国有莫迪阿诺的小说《星形广场》(1968年)、《夜巡》(1969年)、《环形大道》(1972年)、《暗店街》(1978年)、《户口簿》(1977年),罗贝尔·潘热的《马于或材料》,德国的格拉斯的《铁皮鼓》(1959)、《鲽鱼》,弗里施的长篇《施蒂莱尔》,鲍里斯·维昂《北京的秋天》(1946年),汉特克的《短信长别离》(1972年),穆齐尔的《无性的人》。以上这些仅是作者与作品的一个线索性的信息,从中可以看出荒诞小说的发展轮廓,从整理上看现代荒诞文学的源起,从戏剧与小说上并不一致,虽然都根植于19世纪最后20年,但小说早于戏剧出场,但戏剧有一个高潮阶段,戏剧似乎是一个凶猛的浪潮,可是从70年代后几乎画上了句号。小说没有明显的浪潮,但一直是隐在进展的。把20世纪40年代与60年代的荒诞小说分为两种类型:一部分为存在主义的荒诞小说;另一部分则是后现代的荒诞小说,到20世纪90年代或许没有荒诞小说的派别,但许多小说中仍有强烈的荒诞意识,这个传统恐怕会永远地留在小说创作中,但今天几乎没有新创作的荒诞派戏剧出现了。在整个20世纪文学史上,荒诞文学扮演了重要角色,它的意义和作用是多方面的,我们将在艺术特征分析时充分展示它的功能和作用。

四、荒诞主题的表现方法

荒诞主题是我们要认真审视和估评的。作为文学的、人生的、社会的荒诞主题,并不是从人类始初来的,而是一个被发现的问题,时至今日,荒诞仍作为我们人类社会的一个假定。意思是说,这个世界可能是荒诞的,也可能不是荒诞的,作为希望哲学人类没有荒诞,或者说荒诞是可以克服的。就悲观主义看,荒诞一直都是存在的,而且是人类永远也不可能摆脱的。我们如何看待这个问题,今天的分析是,人类最早也许没有荒诞,均是合理必然的存在,但今天的时代发展变化,发现了真正的荒诞,而且成为一个抹不掉的事

实，那么最低限度说，荒诞已经存在了。而且可以肯定地说，从理论上看来，荒诞产生和人类始初产生一样久远。

如果我们谈荒诞是建立在荒诞不存在的假定上，那就是真正的荒诞了。不过否定荒诞的，一、世界本无荒诞，仅是人们认为它荒诞，而这种认为又是不合实际的，世界是由上帝安排的，世界是完美和理想的。二、荒诞不可能是传统的，同时又是一种当代的具体现象。荒诞不能跨时空存在。三、我们确信了世界与人都是荒诞的，那我们又是如何用文学把荒诞表现出来，这种写作自身便是荒诞的了。这三种意见都是建立在思考荒诞的逻辑语言上。我们还是从事实出发看待荒诞，首先，我们承认世界文学自古以来写了大量的荒诞现象，这些现象并不是文学表现的虚构，而是大量地存在于生活中，支配这种现象是偶然性，或者正常生活的错位，这种表象已经被人们认识到是不和谐的，因而便含有了对荒诞的否定意识，这是一个不争的事实。

其次，人类自身制造了荒诞。如果世界真没有荒诞，只是人们觉得它荒诞，它表明人的认识出问题了。那说明人的正确认识产生了荒诞便会消逝，很显然，事实并非这样，事实是当代人看到了世界荒诞的事实。人的状况确实出了问题。我们物质世界确实出现了变化，产生了我们传统社会不曾有的东西，如飞机、火车、电灯、手机、影视、电脑。而且大大地改变了我们的物质现状，有好的，有坏的，无论它带来利益或者损害都是很怪异的现象，世界怎么会这样了呢？真荒诞。这个荒诞是物质变化带来的结果。与这一点相关的是强大的物质变化，背后是一个高科学和技术为盾牌产生的，人们却处在一个物质分裂的技术世界里，人无可奈何。这种物质的压迫带来人的异化。同时技术物质的强大变得异常可怕，机器改变人，代替人，毁灭人。机器能让人类毁灭，也能让人去太空上月亮，而且克隆技术竟使新的同类型的生命产生。人类成了工具理性的奴隶。人制造的东西刚好取代了人自身，这表明了荒诞刚好来自人。

最后，人类幸存的一点自信心也毁灭了。人们想信自己的能力，有尊严地活着。自我意识是一个丰富而有意义的整体。但今天，人的自我丧失于机器，丧失于人们的互相倾轧，人类自我的价值丧失，作用弱化，人的存在还有意义吗？自我毁灭也就是意义的毁灭。于是便产生了一个荒诞的世界。这个无意义世界指人类没有过去的统一原则，大家认可的统一理念，也没有一个人类普适价值规范，在上帝，或者在传统价值中，人们是有目的的活着，今天这一切均已崩溃。人类生活在自己制造的困境中，我们今天确实生活在一种混乱的、没有目的、没有意义的世界里。

这里是从世界的改变来说荒诞的存在业已成为事实。用萨特的话说这

是一个自为的世界，我以为，自在世界也可能存在着根本性的荒诞，世界一切事物是有差异的存在，有等级的存在，所有生命形态从生理到意识均不在绝对同一状态下存在。这所有的差异性都会追寻到世界事物的起源，而宇宙起源大爆炸导致世界的分裂，这本身就是一个大荒诞。在世界的生物链中，弱肉强食，彼此吞噬生命，这就是一种根本性的荒诞。世界这种自在的荒诞还表现在我们对上帝的认知上，在人类历史长河中上帝、真主、佛均被历史地承认作为一种存在，人们确凿无疑地相信它。可止于今天没有人在科学技术上，和具象实体上确证有一个上帝真实的形象，所以尼采说上帝死了，人们从世界万事万物中拟造一个上帝，可最终又证明上帝不存在，这便是一个极大的荒诞。世界事物自身的荒诞我们还可用一个间接的方法去证明。假定意识是事物的反映，我们头脑不是先天的具有荒诞意识，那么我们对荒诞的认知只能从世界本身的客观性来，因此，我们意识的荒诞乃是世界自身的荒诞，如此说来，荒诞的源起因素是多元的，既有世界自身的，也有我们作为认识的，作为交互关系的，还有一种是前文提到的荒诞也是人们欲望的本能意识之一。

荒诞作为主题，那就是说作为人类的一个基本观念，等效于各种基本观念，如自由、平等、和平、热爱、丑陋、痛疼、暴力等，因此，它可以成为我们现代人的世界观，具有思想史意义，认识论意义。在西方理性认识的传统之外，我们有了一种荒诞认识，但这一范畴对人的作用却有一定的曲折性。我们对自由、平等的理念是一种肯定认识，是一种直接的价值作用，但荒诞不同，荒诞不是我们认识追求的结果和目的，我们不是要自身获得的荒诞越多越好，而是要通过对荒诞的认识理解，平抑我们在荒诞语境中迷惘、困惑、疼痛，甚至灾难，因此，对于荒诞行使一种否定思维和批判意识，也就是我们要站在超越荒诞现象的基础上，再来评估它的价值与作用。我们在荒诞中看到的病态社会，病态人生，是麻木愚昧的阴暗现象，是对现实的悲观绝望，一种彻底的虚无主义，但我们通过对世界荒诞认识后唤起的是对人的尊严，人的价值的肯定，是我们如何自由地选择与自由的行为，我们经过一系列的荒诞否认之后的超越，最后才是一种自我肯定。作为主题荒诞不是我们的目的，如同暴力也不是我们的目的一样，这种否定性主题刚好提供的是对人类自身矛盾性的认识，看到人性的复杂性与深刻性，人类所建筑的基点并不仅是我们所喜欢的幸福和快乐之上，自由与平等之上，同时也建筑在痛苦与绝望之上，虚无与荒诞之上。这样我们明白了世界本体尚是如此，人类便可以坦然面对一切。

荒诞作为主题，其自身的意义几乎没有什么可解释的，荒诞是直抵它的本质，暴力、痛苦、孤独、焦虑的含义都是那么明白无误。荒诞可以是人类一切

否定主题的代码，我们说一个作品是其荒诞主题，这严格地保持与作品现象荒诞的同一，因此对世界事物与人的荒诞内涵揭示我们有一两部戏剧，一二部小说，一二部哲学著作也就说尽了。其余我无论写多少荒诞作品仅是对不同荒诞现象的展示。

我们生活在荒诞世界里足见世界是遍布荒诞的，可我们要说的实质也就是荒诞二字。所以我们要展示荒诞主题，重要的是我们如何揭示荒诞的各个侧面。保持一种荒诞释义的丰富性和复杂性。作品中的荒诞是指向哪一个层面，如社会的，个体的，心理的，或者事物的，然后确立该荒诞的性质与作用，然后才是拓深我们对整体的认识。

第一，环境的荒诞性。环境的荒诞是一个自古至今都存在的现象。我们一直所处的，均是荒诞环境，千百年来并没什么变化，最早的神话，西绪弗的苦刑，每天都背着石头上山，然后石头滚下来，再背上去是永无穷尽的。这是整个人类环境的大隐喻。人类一直面对险恶的环境，萨特的《墙》、格拉斯的《铁皮鼓》充分揭示了战争环境的荒诞。战争年代三个人被西班牙法西斯长枪队抓捕了，然后是没完没了的审判，最后无一例外的都判了死刑。小说中富有寓言地写了他们被关押的地下室，仅有一个圆洞能看到天空，室内堆满了煤屑。天亮了远处传来枪声，而且是不间断地杀人。这个环境里杀人并非都是本质意义的对抗，许多是误杀，我开玩笑的一个坟场也成为真的杀人现场。一个人什么地方都可以躲的，最后偏偏躲到坟场去，最后与死亡为伍。《铁皮鼓》的主人公马策拉特的环境是一座精神病院，在战争年代他有着荒诞的成长史，首先是马策拉特拒绝从娘胎里出生，到了三岁便拒绝成长，用自残的手法从楼梯上摔下来，不能成长却获得了特异功能的尖叫，作为一种反抗的武器，战后可以成长，他绝望于社会环境，制造杀人嫌疑，终身住在精神病院，这就是一个人的生存环境。他表明了环境是不适合人类生长的。贝克特的《哑剧》没有任何台词，一棵树上只有一片叶子，唯一的人物坐在树下，忍受饥渴，哨声响起，舞台中央悬一个大玻璃瓶，上面贴着大字水的标签。这个人没说一句话，就可以拿到头顶若即若离的水，眼看拿到了又升高了，最后也只能是空空如也。这就是人类置身的环境。他的小说《迷惘的人们》中集中写了一根圆柱体，高18米，粗50米，有200居民住在圆体上部，每天都是排队爬上爬下。这是全部社会环境里制度和法律的象征，人们在这样的环境里重复地攀爬。自古到今环境一直是人们无可逃脱的枷锁，这也成了人类绝望的依据。环境的荒诞性在今天异乎寻常地突出，我们且不说欧洲与非洲的差别，在发展中的国家环境也变得越来越恶劣，石油，煤炭，各种矿物均是人类生存的养料，

可慢慢被人类消耗殆尽，且说水，由于环境的污染，人类的饮用水越来越紧张。特别近几十年里，显示的温室效应，地球沙化，慢慢便变得不适应人类居住，从根本说这是极端化的环境荒诞，环境既存在自为的荒诞，也存在自在的荒诞。荒诞文学几乎无一例外的都关涉到这种环境的荒诞性，人与他所置身环境的尖锐矛盾。一定意义上说不改变环境的荒诞性，人类只有死路一条。荒诞性也就成了无法克服的绝症。

第二，人的荒诞性。揭示人的荒诞性，萨特的《恶心》可以说是一个绝妙的文本，在这之前马尔罗的长篇小说也揭示人的荒诞性，《征服者》中的瑞士人加林投身革命。《人的状况》写革命者陈多次参加暗杀活动，乔组织工人起义对抗蒋介石的反革命事件。这两部长篇主要是加林和乔这些人物反抗环境的荒诞性，但他们也意识到了人的荒诞，加林明确的是，人可以在生活中接受荒诞，但人不能生活在荒诞中，乔是通过行为反抗人类生存的荒诞性，人要有尊严有人生目标，靠自身行为创造历史。在《王家大道》中主要写克洛德和佩尔肯在印度支那的丛林历险。他们去吴哥窟的王家大道搜取几件石雕文物。在丛林中与土著人发生矛盾。九死一生。这个小说开宗明义的是他的人物历险便是面对死亡，而且是在死亡的阴影中两个主人公构成关于死亡的对话，克洛德认为生命只是一种材料，自己的命运在那儿，死亡，就在那儿，从死亡的角度看，人生存的荒诞性是一个无可辩驳的事实。这表明马尔罗对人的荒诞性看得很清楚，而且是无可摆脱的。但是在马尔罗的三部小说中人的荒诞性还仅仅是一种口号，没有提高到本体论的反思，因而他侧重表达的还是环境的强大，仍是一种政治社会意义上的思考。萨特把存在与荒诞的思想集中到了主人公安东纳·洛根丁的身上，并以日记的方式，自白地表达了恶心、荒诞的观念，并对这种心理体验进行了分析。很长时间以来，我怀疑洛根丁这个人物的原型就是马尔罗，日记中很多地方交代洛根丁在印度支那的活动，人物内心活动许多地方均保持马尔罗三部小说的特点，不同的仅在萨特书写的环境不一样，更全面更哲理化地揭示了荒诞心理。萨特精彩绝妙的地方是把人的荒诞感非常细微深刻地展示出来，萨特的概念和具体形象紧密地咬合在一起，对事物的观察和人物的内心感受的细密几乎是前所未有，同时这种荒诞感的表达还是一种辩证笔法，仿佛他的每个句子、词汇、语段都是无限悠长的延长符号，其意味让人反复咀嚼。所有你认为无意义的语言、环境、动作在他的表述下都有了特别含义。一切都服从他对存在与荒诞的思考与体验。洛根丁这个人表明了人的纯粹个体性，不仅对人，对环境而言都是孤独的，他和老板娘法兰梭瓦丝、侍女玛德兰纳、自修者亚道尔夫、冉妮特、阿基耳

都不构成相互依存的关系，连和他过去的情人安妮会面也没有热情，而且很冷漠地离开了自己的情人，人是绝对孤独的个体，也是荒诞的个体。个人与他人，个人与社会均不形成贷偿关系，这样绝对的孤独也就是绝对的自由。超越在人与社会之上，那便是一个地地道道的多余人。我也是多余的。这是洛根丁自己说的，他认为自己对别的存在物说来是多余的。对荒诞他也是有清醒的认识，在人类的五光十色的小小世界里，永远只能是相对地荒谬，只有和周围环境比较起来才是荒谬，这个庞大的荒谬压得他透不过气来……这是毫无意义的，世界到处都存在，在前面，也在后面（《萨特小说集》下628，629，635页，安徽文艺出版社）。这些作品中人物是理性地明白自身的荒诞性，把荒诞作为一种思考，更深刻的是人在荒诞中，但并不知道自身的荒诞，这种人的荒诞性成了荒诞派戏剧最重要的特征。尤奈斯库的《秃头歌女》（1949年）在一个中产阶级室内史密斯夫妇坐在沙发上，女佣玛丽说马丁夫妇在门口等他，可进门的马丁夫妇是彼此陌生的人，进屋讨论了很久才确定他们是夫妇，玛丽从他们的对话合逻辑地证明他们不是夫妇，夫人真名叫福尔摩斯，史密斯夫妇困惑了。这时消防队长进来平息争论，发现室内无火可灭，他讲了几个寓言故事：《狗和牛》、《公鸡的故事》，史密斯讲了一个《蛇和狐狸》的故事。消防队长又讲了一个《感冒》的故事，玛丽读了一首《火》的诗，于是室内两对夫妇开始文字游戏，结局却是马丁夫妇坐在厅里的沙发上，重复剧本开始史密斯的话。这个剧本也是因口误形成的，把金黄头发的女老师念成了秃头歌女。剧本中全是平庸琐事的拉拉扯扯，语言也是颠三倒四的，人物关系互相弄混特别集中在夫妻关系的无法互相指认，这便形成了人物身份、名字、关系的怀疑，每一个人都无法自我确证，失去自己的本质，因此人物之间常常互相换位。马丁不认识妻子，妻子不认识孩子，证明是夫妇，而玛丽通过孩子的眼睛颜色证明他俩不是夫妻，《感冒》中的三次婚姻本是一个故事，队长、马丁、史密斯又分别各自在此基础延伸出对新的婚姻关系。暗示所有的婚姻关系都是非确定的，可以任意组合的，人是荒诞的。这个命题在于揭示人的荒诞本质，而人的荒诞更深刻在于，人并不明白自身的荒诞，这表明了人真正迷失在荒诞中。所有人都消除了人格个性，仅是个符号，可以互换，可以复制，真正的人已不复存在，没有个性、身份、来历，自我消解，这时，人大体还在一个逻辑关系中。哈罗德·品特的戏剧干脆超越逻辑，取消了真实与虚幻中的界限，把环境布置得似是而非，既存在又不存在。事件发生了，好像又没发生，人物也是影影绰绰的，人物、事件、环境都是不可明确表达的。《昔日》中两个人回忆时，怀疑是否经历过，有意思的是，没有经历过的事，只要回忆了，

便发生了。《侏儒》中人物总在互相问，你是谁?荒诞戏剧中多数人都不知道自己是谁。《搜集证据》中丈夫指证妻子有第三者，最后三个人很认真地讨论，可能有，可能没有，每个人都认真核实诚恳回答，最终谁也没弄清楚谁是第三者，于是真正的荒诞便变成了逻辑语言是不可回答的。

人的荒诞性在萨特那儿通过我思确证，但真正的荒诞派人物的荒诞变成了我不思，假定荒诞是一个本体的，我还要思考吗？我无法思，当然也有在反思中成立的，一般说来反思是一种理性回答，阿尔比的《动物园的故事》中主人公彼得是一个如意自得的中产阶级人物，他没有荒诞感。流浪汉杰利各方论证，让彼得意识到荒诞存在。中央公园一条长凳上，彼得坐在上面看书，杰利上来开始关于动物的对话。杰利以各种诱导让彼得明白自身的荒诞，并讲了一个很长的狗的故事。杰利侵占长凳把彼得挤下去，用移位的方法使彼得明白，杰利告诉彼得人和动物共同生存的方式。所有的生物都用栅栏彼此隔开，动物之间绝大部分是相互隔开的，人和动物也总是隔开的(《荒诞派戏剧集》267页，上海译文出版社)。杰利用语言、动作、故事启发彼得的荒诞感，彼得在家里和老婆、两个儿女、猫、长尾巴鹦鹉长期相处中，他承认了孤独、空虚、苦闷和压抑，所以他跑到公园来看书。最后，杰利拿出一把刀逼迫彼得杀死自己，彼得被迫杀死了杰利，有了一次真正的行动，意识到生的痛苦，杰利用死来告诉彼得，人与人，人与动物都在一个大动物园里，用栏栅隔开着互相并不沟通，人是荒诞的存在。同时也表明，人的荒诞也来自人的自身危险性。

今天人的荒诞更为普遍更加严重地存在。过去人在荒诞中失去自我通通建立在各种假定中，是语境性的，人只要重建某种理念，改善某种环境，可以消解这种荒诞，无论自救或他救都有可能改善人的荒诞。当今之世人们真有可能彻底失去自身，历史与环境，社会与强权的我们暂且不说，第一，高科学技术生产的机器人，可以替代人的功能，也就说人的能力在机器和技术面前失效。第二，生物科学技术使牛和羊可以克隆，从生命形态而言，人完全可以克隆了。仿真使世界一切都摹似化了。连真实自身也在否定，这真是可怕的后果。第三，现代战争，核武器技术使人逃无可逃，过去我们可以说局外人，多余人。今后我们只有一种说法，幸存者。世界越来越接近荒诞化，无论在什么领域我们都失去了标准化。这可能是世界荒诞化的一个重要特征。

第三，事件的荒诞化。我们说世界事物遵循必然性或偶然性的发展，实际是我们预设了一个认识模式，就其世界自身而言没有什么偶然与必然，也不存在什么逻辑关系。世界事物遵循的就是他本身的那个样子。我们把它本源的样子视为必然，它改变了，不合人们的想象和期待了，我们叫偶然。一般说

世界本源的样子我们表现它是模仿论，按事物自身发展规律写作，这是我们的意识对事物的经验性反映，如果按荒诞派的看法，这类写作是没有意义的。他们所立足的正好是不合规律的，在我们意识以前所没有的，或者说我们意识是控制不了的，这就是表现世界的偶然性。我们传统或现代的小说也都强调写偶然性，但那是必然中的偶然，或者说是生活局部中的偶然。荒诞派表现偶然是整体性的，命运性，性格的，而且荒诞派表现的偶然在背景、人物、事件上是高度集中，使人张目结舌，是不可预期，是有整体寓言和象征的。哈罗德·品特的《送菜升降机》写两个杀手在地下室等待任务。第一个细节便是偶然性的，一个87岁的老人要过马路，交通拥挤，他便从一辆卡车底下爬过去，卡车开了，老人被碾死。每次升降机送来的东西，他们都以为和任务有关，用枪对准送来的食品与菜。双方等待威尔逊的命令。格斯与班两个人在地下室全是东拉西扯的对话，各自用不相关的闲话等待命令，表面闲散而内心紧张，关于字条，信，果品，任务的对象可能是一个姑娘，他们紧张地等待一个不可知的对象出现，但升降机总是一道菜一道菜地出现，他们念单和报纸，到最后班接到电话，他准备好了，枪口对着门的方向，这时进来的是格斯，任务是一个杀手杀死另一个杀手。我们说偶然性是在理性估计之外，不在意识控制之内，所以事件发展的方向是不可预料的，两个杀手在他的意识之内只想到取消别人的生命，没想到自己被杀。而世界的荒诞是任何事件与人都暗含着反对自身的因素，这种荒诞含有思维中的辩证法，同时也警示人类无法把握自我的命运，历史事件是一个巨大的齿轮，每一个人都是这个链条上的一个环扣，齿轮带动你时，你也在驱动齿轮，一切都在一个巨大的惯性之中，悲剧在于任何人也看不到这巨大驱动力来自何方，因为他们不知道这个神秘的指令在何时何地何人中发生，我们只能猜测，我们只能惶惶不可终日地等待命运的审判。《局外人》中主人公莫尔索母亲死了他麻木冷淡，若有若无，他对生活充满了厌倦感，被朋友约去海滩玩，很偶然杀死了一个人，是属过失杀人，但他在法院里却被判了死刑，判死刑的归因，法院认定莫尔索有精神上杀死母亲的动机，而赛莱斯特作为目击证人陈述了这起偶然杀人而非谋杀，法庭却纠缠枪声之间的间隔认定谋杀成立，结果以人民的名义将莫尔索斩首示众。母亲死亡和这起杀人事件毫无关系，仅因为莫尔索是无神论者，而基督教的法官却从心里推断应该判罪。这一事件的荒诞性是明确的，可在所谓的公正合法的审判中包括谬误和冤案，表现正确的东西背后包含多少荒诞逻辑，这个荒诞事件表明的是什么，是所有人物逃不出荒诞事件中的连带。人生在事件越发显示出来荒诞性，这里引发我们一个思考，荒诞本在理性之外，意识的

不可控制，表明的是理性的局限，但显然局外人莫尔索的事件是理性可以控制，可以预测，因为客观事实本身是明确的，而且是我们理性可以穿透的，问题在于我们用理性制造了一个谋杀案，强加在莫尔索头上，明知这次审判的谬误，我们仍要制造这种荒诞，这使《局外人》中的中心事件成了荒诞的荒诞，那么从加缪而言他便明白了荒诞有了另一种实质性的东西，我们指出现实中理性种种局限时，看到荒诞已经产生了，而人们用更清醒的理性处理了这一理性的局限，并事实证明是一种荒谬的处理。荒诞事件的不可改变本身是一个悲剧了。更重要的是人们自身去理性地制造荒诞。对于哲学家、小说家、戏剧家荒诞是一个被我们揭示出来的东西，我们在陈述时便是确凿无疑的荒诞事件。这表明人类依靠话语力量和表意策略能够理性地揭示荒诞真相。荒诞作为本体，作为主题的并不是我们想象的那么简单，荒诞是我们无法把握的现状，若真是受控于我们人类，那可以说只要人类自律地接受某种规范便可以根绝了荒诞，事实上却不可能。人类无法解除这个困境，因此潘热的《马于或材料》便有了深刻的意义了。这个小说处理的是同一个故事经常以不同面貌出现，你并不能确定其中任何一个为其真。因此作者说，这就是那个连我自己也全然不懂的故事，有人对我说，你应该讲述它，我想不起谁说的，可能是我自己，我把所有人都搞混了(《新观察杂志》1965，12，8第41页)。连马于这个名字都是法语(Onm'aeu)我受骗了的省略形式(Mahu)，马于和老板的女儿发生一场小小的争吵，却引出三种不同的说法，马于打了小姑娘耳光，马于想打小姑娘但被栅栏挡住了，小姑娘打了马于一个耳光。这种互文相斥，谁也无法判断其中之真。我的小说《墙上鱼耳朵》和《蓝色雨季》均是以这种内在的荒诞性构成文本的。他表明的是读者永远无法知道的真相。实际指向是世界永远也无法给你提供终极的真相，因为我们的理性局限，不可能把握世界整个的一切细节。这里便有一个巨大的反思，所有的文学艺术我们都名正言顺地揭示人类的荒诞性，但我们的认识能力能办到吗？很有可能我们在用语言文字，或行为制造更多的荒诞。荒诞真正成了人类逃无可逃的东西，大抵世界的荒诞性也就在于此吧。

五、荒诞小说形式上的技巧

荒诞文学的艺术手法。文学艺术的表达均有各自独特的技术手段，每一手段的特征均起于该技术产生时局部所使用的方法、特征、规则所决定，有些技术特征最初是明确的，因而很快由局部发展成为一个文体的特征，例如早

期小说中细节描写的真实，作为模仿论强调了细节描写的真实和作为性格表现的重要特征，然后发展为巴尔扎克现实主义大量的细节描写，上升为整体性的，我们可以从大量的细部描写判断一个文本，它具有现实主义文体特征。一个技术手法成为一个文体特征，在文学史上几乎是一个普遍现象，例如意识流，最早也是一个局部技术，然后成熟于《尤利西斯》，这样意识流便成为一种文体。另一种情况是最初表达的技术并不特别鲜明，通过演进吸取了各种其他技术的特点，渐渐成为一种技术方法，但这种技术方法里还有另外的技术特征，当这门技巧发展成为文体特征时，该专门技术便固定为这个文体的技术主要特征。例如互文手法绝对包括两种以上的技术，超文本便是更多的技术的综合。戏拟，又叫滑稽模仿，它便是一种多技巧的表现方法，古代便有这种技术，但它是单纯的，最后成熟于巴塞尔姆并定型为一个独特的文体，经品钦、巴思、霍克斯等一大批后现代作家的试验，于是这一技术便成了后现代主义文体的典型特征之一。同时作为局部方法它又属荒诞文学的一个技巧。荒诞文学的技巧众多而复杂，可以说是技术上的集大成。从形式技术与内容看，荒诞文学的本质是极端先锋的，我们现在看看荒诞文体的技术构成。

第一，语言的非意义组合是荒诞派文学第一功绩。荒诞不仅对人与事物质疑，对世界根本性存在质疑，他对语言也是根本性怀疑的。传统文化确立人是宇宙的中心，居于主体位置，这里是从人的视角观察，但它根基是人类中心主义与语言逻各斯中心相结合。人的行为是针对征服自然，于是分设了主体与客体二元，主客体表述刚好是以语言为基础，人对语言的支配作用，于是语言的最基本结构也体现了这二元组合，主语（人）+谓语（动作）+宾语（客体）这一语序成为数千年以来人们交流中的核心，人的中心，语言中心，意义中心通过历史和技术革命，思维演进成了一个坚不可破的理性中心主义。这就是顺理成章地有了一套思维模型，主体（思维产生意识）关涉客体（形成能动的反应）构成我们的认识路线，于是整个宇宙便按以主体为核心的一个逻辑构成（当然这个是人的观念假定的），自然，万事万物都会依照某种目的意志而运动，它的产生、发展、消亡也是合乎人们的想象逻辑。世界一切存在便成了绝对理念，上帝也是根据世界自身形象创造出来的，人们把自我意志移于上帝最终神圣化。因为人作为世界的主体，人所关涉的世界便是一个合乎人意图的世界，于是世界才有了意义，才有了一套合规律的发展，人们用逻辑给出一套合理的说法。人与世界的意义论、目的论不是一种纯想象，而是一种逻辑组织，但这一切不能永远停留在人的感知上，它要表述出来，用一定的话语方式说出来，这才有了一套相配的语言系统，最终语言肯定是复制了上

述一套关于人对世界的认识，遵循二元论。有了二元论便有了主次等级，等级是按规则组织的，于是语言便按世界与人的面貌产生了一套字词方法、句子结构、语法规范，因为它不能仅作为个人意义的语言，它要在公众场合交流，共同形成一种交际活动，按需要和目的的使用语言，语言出现了内部层次，转换方法，然后语言为表象时，事物成为被表述对象这又合于二元论。人们从语言对事物表达的合理性，产生了判断与推导，于是有了逻辑，有了哲学，有了文化，有了科学技术。最终语言成了人们共同遵循的信仰，这包括宗教也是语言作为表述的对象。数千年来，人们使用它，没有任何怀疑，但在20世纪由于索绪尔的出现，揭开了语言的秘密，原来语言也是自身完成的一个虚构。语言作为发声的一维对世界的表述并不准确，如同眼睛，通过透视反映世界一样，并非绝对准确，因为还有时间、空间、活动、关系等影响我们对世界观察的结果，尤其是现代科学的量子理论与拓扑学，表明了世界不是我们直观可能表述反应的。量子理论表明的世界最小物质有测不准定理。它不是几何的叠加，而拓扑学告诉我们事物现象里，部分相加不等于整体之和。凡意义范畴而论，它均超出部分事实的相加，一种整体上的感受、体验、意义、目的都会丰富地逸出，就连语言本身也具有这种性质，因此我们的逻各斯，我们的理性中心主义便有了问题。而使这一套系统倒塌的根基就是索绪尔发现语言的秘密是能指与所指的虚构关系，人类有史以来的一种约定俗成，一种定势，一种惯性，是我们强有力的理性结果。索绪尔语言学革命从根本上颠覆了这种逻各斯，能指与所指的组合并不符合于理性中心主义，它的意义也不要来自语言元素、音位，也没有什么所谓的义符，而是来自于差异的组合，来自人们的约定俗成，说白了，意义来自于能指与所指组合的结果。在一个语义轴上能指、所指是共时关系的。意义便来自这种组合的语境。这表明世界本身并不存在什么一层不变的语言意义，荒诞派文学非常绝底的怀疑了语言的意义构成，不仅如此，它还从根本上否定了世界有什么本源上的意义。人的生命是一个必死的产物，在这个世界上它一无所有，时间单向飞速地把人带入每一个瞬间，在不停的周而复始中人的生命结束了，人在必死的结果上，期待着自由、快乐、永恒、真实，企图获得意义，然而仍是毫无例外堕落灭亡，这是一个极端悲观绝望的结局，因而人是孤独的，烦恼的，恐惧的，痛苦的，所以最终也是没有意义的，荒诞是意义的缺失，这真是一个非常准确的概括。提请注意的是，语言是意义的第一承载物和表达手段，无疑荒诞会首先指向语言的革命。但是荒诞的语言技术有一套很矛盾的现象。

其一，荒诞派可以很严格地使用一套逻辑的分析语言，来指出我们语言

的缺失意义，但又在语言规则上讲究准确、秩序、合乎语法、句法规范直接指向事物本质，直接表述存在的荒诞性，例如《恶心》、《局外人》、《人的状况》、《王家大道》，这包括哲学著作《恐惧与颤栗》、《西西弗神话》等，这些都是利用我们传统的语言规则，重在揭示事物内在的矛盾性和荒诞感，这些文本主要侧重结构的荒诞，事件的荒诞，并注重对荒诞感本身的分析，也就是说在语言细部上还保留着我们日常认知的真实性，语言还是有模仿功能，还是一套表意策略，起变化的是在事物组织上的荒诞连接，甚至包括语言上由描述引起我们的荒诞感，这种荒诞的表述，语言自身没有多大变化，但语言在句子和段章中会有断裂、错位，故意制作的，反讽、冷漠等方式的处理。

其二，荒诞派很鲜明地表现在对逻辑语言的颠覆，故意使语言非意义化，使语言能指成为一种游戏。这时荒诞派的语言技术表现为一系列的错位、拼贴、反复叠加、啰嗦、扭曲、别解歪批、反逻辑、质疑、似是而非、无意义动作等等。《等待戈多》中爱斯特拉冈上场便在土墩上脱靴子，反复脱，这个动作，语言一直重复地贯穿两幕剧，脱了，穿上，再脱，然后提着靴子，不断地看靴子，相同的符号系统，还有帽子。爱斯特拉冈和弗拉季米尔两人对话关于天气、口水、脓疮、树叶可以反复对话十次、二十次的。语言全部在能指的运动轨迹上，没有该语言的任何内涵，仅仅展示这些语言在对话中声音的延续，在弗拉季米尔和波卓对话时，行李到底放不放下是一个逻辑问题，问了无数遍波卓拎着行李，就是不回答，为什么行李不放下，而针对爱斯特拉冈说的是你有没有这个权利，让我放下行李是讨好我，而目的是让我打消抛弃他的念头，这时构成了答非所问，顾左右而其他的荒诞逻辑，接下来弗拉季米尔一连问了六个：您想要抛弃他。而波卓的六次回答均是说的另外的意思。是逻辑问题永远不构成逻辑问答，这便构成了荒诞语言和荒诞动作，也就彻底地消解了一个逻辑意义的存在。在对话语言中永远是意义不到场，或者延迟出场，刚刚使某种语言具有一点意义，马上又采用移置、拼转，顾左右而言其他，使刚发生的意义悬置起来，接下来又是一场无意义的对话，使语言绝底失去目的与方向，在一个玻璃平面崩盘，四散漂移游走。

其三，荒诞派文学的语言非情感化，愚偶化，一种高度冷漠疏离，真正实践了一种零度化写作。传统写作有古典写作，现实主义写作。包括资产阶级写作，无产阶级写作。这些写作预设了非常强烈的意识形态，是一种风格写作，一种为价值的劳动写作，服从于现实的规约性，留下作者个性的、社会价值的，以及一套强制性的技术制作记号。传统写作服从于理性主义，根据二元论的思维模式去描绘世界，无一例外地按作家的美学原则、艺术个性选择一

个自己以为的最佳形式，形成个人表述的风格学，这样的写作永远对世界客观事物无法做到公正、平等，还因为风格学是由修辞产生的，便决定了它永远无法客观和零度中性的写作，观察事物无法做到公正、平等。个人写作会有一种不自觉的移情原则，乃是一种真正的倾向性写作。荒诞派语言是一种中性的纯客观的表述，取消情感与制作的修辞，人物始终对事物是一种审视冷漠的态度。《局外人》中莫尔索的母亲去世了，他因为无神论的理念并不特别关注，好像是别家发生了一个老人的死亡，女朋友玛丽问他愿意不愿意结婚，他说怎么样都行。结婚与母亲死亡均是人生大事，莫尔索态度淡漠随意处之。阿拉伯人用刀刺了莱蒙一声不吭地望着他。另一个人吹着一截小芦苇管，一边用眼睛瞄我们，阿拉伯人用刀对准我，阳光在刀面闪闪发光刺痛了我，我摸着枪不知道怎么开了枪。最后居然对着尸体开了四枪，这些与杀人相关的事件，他竟如同儿戏一般，所有人都不明白动作发出的意义，当死人结果出了，他还不明白怎么回事。《恶心》中洛根丁进铁路旅馆后玛德兰纳接待了他，他从脱下大衣的那一刻起便充满了恶心感，面对每一件事每一个人都恶心，我对颜色，对墙壁，对纸牌都充满了恶心感。我与法斯盖勒先生相遇而在大街上闲逛，我倒非常害怕，街头的酒吧，水龙头，红灯，每一事物我都视而不见，很多情况下又引起我们的惊恐。我看见一个穿斗篷的汉子，汉子和十岁女孩，我都被蛊惑住了，我不明白原因，街上所有事物我都看了一遍，最后发现问题在那件斗篷上，一种难以理解的力量相互吸引支配着，女孩儿走了，斗篷走了。萨特用了一千多字来表述，人物无名无姓，干什么事件，三个人在公园相会，为什么？各自为什么走开，我说了一句，本城正承受着严重的威胁，这话是什么意思？这个公园场景是神秘的不可解的，它不可能是一次强奸，因为任何事情都没有发生，如果说我有事情正在发生是一种幻觉的话，从终结意义上事件并没发生。日常生活中什么也没有发生，这才是一种真正的荒诞，才让人恐惧。《谁怕维吉尼亚·沃尔夫》中年夫妇乔治和玛莎在一起议论头发和眼睛的颜色，儿子的头发是不是蓝的，眼睛是不是蓝的，乔治说是蓝的，玛莎又否定，俩人这么颠来倒去地说蓝色、褐色、水蓝、牛奶蓝，乔治关于这个问题回答七次，最后说到白毛红眼，他俩从校长家宴会回来已是凌晨两点，没完没了的语言游戏。这时一对年轻夫妇尼克和霍尼来做客，他们吵嘴，年轻夫妇也发泄自己的精神苦闷。乔治接到一份电报，说儿子车祸身亡，玛莎当时精神崩溃。客人走后老夫妇言归于好。乔治说在月亮天采来金鱼草，玛莎说没有月亮，月亮落下去了。他俩反复十一次说月亮落下去与升起来，这时关于月亮的光亮、颜色、功用、象征都不涉及，语言仅是没有意义的语言符号，两个

人讨论也没有情感倾向。这和我们所有传统写作提到的月亮都会不一样，没有实际功用没有审美，类如房顶上空的一轮纸月亮。这时的语言完全脱离语境成为一种简单独立的行为，月亮没有修饰与被修饰，不是一个技术性词汇，脱离了特殊的语言秩序，没有左右倾向，呈示为一种非语式，为一种直陈式表述，人物说出一种语言毫不动心，作为词汇是清晰透明的，水洗了一样干净。这种客观言语谁说它都是一样，语言出现了以后，人物似乎不存在，呈现为一种不在的风格，继而看语言的内指意义均已被否定了，语言真正成了一种工具，但不是被意识形态利用的工具。

其四，荒诞文学的语言还有另一种风格。它采用夸张、比喻、无意义双关、故意曲解、空洞字眼地反复使用，语言节奏速度高频率地变化，有一种喜剧式的夸张，人物通常也是漫画的，美国称之为戏拟(burlesque)。品钦小说《V.》中的普罗费恩和《葡萄园》中的索伊德都是漫画化的荒诞人物，索伊德每年要公开装疯一次，普罗费恩在下水道追捕鳄鱼差点丧命，小说描述这些人物均使用的一套荒诞语言。巴塞尔姆的《白雪公主》，巴思的《羊童贾尔斯》的语言夸张、跳跃、滑稽，类如我们中国说的嬉笑怒骂皆成文章，但不是在意义和价值上的执着，完全让语言变成一种滑稽之物，成为语言能指的狂欢。而且语言言此物时总会投射到另外的意义层面，乔治经过种种历险后，通过羊栅考验允许进入西部校园，和雷克斯福德校长讨论传统英雄的步骤，进入门槛(隐喻权力)在地狱般的锅炉室里，他与斯托克(隐喻撒旦)通向地狱行程，大火在板下燃烧(炼狱)，他们重新规划，三次通WESCAC的腹腔，反传统的通过鲸鱼腹腔解脱出来用火杖喷射烈火，杀死恶魔，表明神话英雄从鲸鱼中解脱(隐喻一次婚姻和性行为)，在腹腔与阿纳斯塔西娅性交，又盖上母亲的钱包，乔治发现校园里暗中炫目的光彩，俄狄浦斯，喜剧变形，夸张，雌雄同体(喻善恶二元论)，人物身份转化，一变多，对立统一，变与不变。乔治和阿纳斯塔西娅进入腹腔，发现盆子，摁开关而被夹住，人的循环保留在我的记忆中那些美好的地方，既非东部，亦非西部，而是完整的，一体的，密不可分的校园，旋转栅门，羊栅林荫道，谷仓，发电站可怕的大火……T字母所表示的无限含意——一切为一，一又伴我，此与彼同在，瞬间永恒并存，一切随伴又全无共存，我与我太太，一切的一切，都是一。这是一切造物的源泉和象征，也是作者宇宙起源循环的理论(引文参见《羊童贾尔斯》纽约：道布尔戴出版公司，1966年版)。巴思小说充满了隐喻、变形(并不是词语和句子的变形)，而是人物身份的矛盾性决定，乔治变成山羊，可是乔治在埃格山牧场时他又发现自己不是山羊，他还是一个人，人的身份和性别在叙述中跳来跳去，个人根本无法把握。因而

我们认可的英雄也是变化的。

其五，荒诞派语言有一种失语症，是一种非完全表述，短路，欲言又止，跳跃，表现为人物的呓语、自白、梦话、咕咕嘟嘟，后面的否认前面的，典型的方式为：我这样说过吗？哦，没有吧。一种否定式疑问语言。这种语言特征几乎贯穿整个荒诞派戏剧。这种语言对任何事都没有肯定性，把人与事物悬置在非确定状态，表明任何存在都是我们所怀疑的。非确定性写作首先就表现在这种语言上的非确定性。这种语言在戏剧与小说中表现似乎不完全一样，在戏剧中有一个对白环境，有互相说的痕迹，但在对白中语义并不分叉，而在小说中多是个人内心独白状态，貌似思考而又没有深入思考，有意思的是这类语言呈现两个极端：一者逼迫向所有事物的本质提问，某物存在不存在，为什么会，不这样行吗？一者所涉全是一些鸡毛蒜皮的事，问一些无关痛痒的问题。在日常生活状态里存在与荒诞无法分辨，是一种似是而非。语言的背后是无法回答或者说根本不需要回答的，仅表明一种能指的游移状态。

第二，人物与情节的反逻辑。传统文学创造人物从民间故事与神话中延伸而来，加上人们本能上的英雄情结，通常塑造的英雄能把握环境，控制局面，能掌握自己的命运，对普通人物与事件有优先决定权，社会权力也选就了这么一批人，因而人物是高出语境的。由于存在的荒诞与无意义，人物是宿命的，这从根本上否认英雄存在的基础，人物从性质上是反英雄的，或者是英雄的反讽，西西弗那个搬石头的英雄便是如此，人物在努力地做英雄，但所有人都会是搬起石头砸自己的脚，人们无所作为。言行荒诞乃是一种生存本相，再正常不过了，洛根丁、莫尔索、波卓、史密斯夫妇、乔治夫妇、格斯、阿麦迪夫妇等等人物有冥想沉思型的，有永远也不知道行动的目的，有漫画化的，有喋喋不休的，有作法自毙的，几乎所有人都无法把握自己的命运，语言行为都是随着一种机械的惯性而展开。从人物性质看，一般看见的所谓英雄是虚弱的病态的，因而众多的人物形象是颓废者，还有一部分是随波逐流的人物，大抵都还是一些好人而没有激烈的社会反抗能力，但良心未泯，也没有社会精英人物和社会强者，总体特征是人物低于语境，因此受环境戏弄，受他人戏弄，从文本来说称为反讽人物，在文学史上叫多余人，局外人，二维人，漫画人，都是适宜的，人物本身也是自嘲的不能自我指认的。人物荒诞性除语言的荒诞外，还有行为的荒诞，表现在行为过程中，具体体现在事件的组织安排上，通常我们称为故事情节。荒诞文学总体来说故事性不强，具有戏拟、反故事的特征，但在局部推动上仍保留情节的痕迹，不过和传统的情节组织是大相径庭。传统情节我们会精心组织策划，使情节有序合理，精彩巧妙，情节在戏剧

和小说中作为最有力的组织者，使文章具有整体的有机统一性。在荒诞文学中故意使情节漏洞百出，横生枝节，因而在文本中我们看不到传统的故事逻辑，其具体的方式：

其一，故事的整体上是非逻辑的，在人们意识之外的结局。而在行为方式的过程中，局部又相关于生活现实。所谓荒诞故事，具体情节，是错位的。或者是荒诞情节，现实细节，是强制性的，扭曲性的不合逻辑。《第22条军规》、《局外人》、《墙》、《等待戈多》、《椅子》、《阳台》，在整体上都是不能严密推敲的，但细节在现实生活中却经常发生，人生的大小事儿均在生活中发生，处理的态度不一样便产生了荒诞性。我们仔细研究你会发现荒诞派文学的情节打破了现实的实用性，不按人的意识控制行走，因而情节是非功能性的，莫尔索偶然杀人，连自己怎么扣动扳机都不知道，所以小说并没一个对抗性情节，仅有一种气氛。爱斯特拉冈和弗拉季米尔在树下等待戈多，在等待中有许多细节，人物上场与退出，可情节却是无限延长的，最后应该是情节的结局，可是戈多没有登场。这就很荒诞了。

其二，故事的戏拟。荒诞文学借用许多神话的、民间的，或者别人创造的故事，作者把它重新写一遍，打破传统规范，甚至让今天现实中的人混杂进去。巴塞尔姆是典型的，他把一个美丽的白雪公主改造成一个丑陋欲望的寓言。巴思的《客迈拉》改写了三个神话故事。《羊童贾尔斯》中的乔治在神与人、兽之间交结，羊人互相转换，故事更是荒诞神奇。《墙》是一个原创故事，但这种故事的模型传统中有许多变体，好心办坏事，无意中有意，不幸言中等等。在荒诞文学中比比皆是搬起石头砸自己的脚，作法自毙的故事。巴思在《枯竭的文学》中有一个很重要的观点，便是文学史已经穷尽了新颖的可能性，我们只能在故事的讲述方式下功夫，讽刺性地使用这些枯竭了的形式，提出了戏拟手法。因此他本人便模仿史诗，流浪汉，模仿《圣经》，模仿俄底浦斯王，《羊童贾尔斯》几乎是对传统文本的一个全面模仿。

其三，故事的淡化。荒诞文学其实很巧妙地利用情节上的反转，出人意料，但这仅作为一个局部甚至压缩到一个细节上去，更多的时候文本内找不到故事踪迹，有意使用很多方法破坏故事，使它近于荒诞，这些方法有断裂、突接、反转、错位、混杂、凝滞、拼贴等。故事为什么会淡化，这主要因为荒诞派戏剧的人缺少行动，局限在一间屋一个阳台，一张桌子椅子，一张沙发，他们是语言的巨人，行动的矮子，另外也出于行为无意义的思考，因而荒诞戏剧均不靠情节推动。在小说与戏剧中也会有一些故事情节，但是错乱无绪的。更多体现一种随机性。格拉斯长篇小说《鲽鱼》的情节就是匪夷所思的，开始模仿

渔夫和金鱼的民间故事，后来渔夫永生不死，从石器时代活到今天，结过多次婚，有九届妻子，每月介绍一个，分铁器，石器，宗教，德国战争，18世纪等各个时期，19世纪有一个聪明女工，党性强，成为无产阶级。在今天时代，三个同性恋女子在吕卑克港湾捕到了那条古老的鲽鱼，送到女子法庭受审，因为这条鲽鱼总为渔夫出谋划策。最后鲽鱼转变立场。小说《恶心》是顺着洛根丁展开，他到布城无所事事，会了老情人安妮连亲热劲儿都没有了，最后离开，几乎没什么情节。

其四，故事神秘化。这实际表现为故事中的主体始终是缺席或者模糊，或者若即若离。品钦的《V》这个寻找中的V是多种身份的缩写，你无法认定你要找的V是谁。《等待戈多》中戈多没出场也就罢了，但我们等待的戈多到底指向谁。《谁怕维吉尼亚·伍尔夫》中那个儿子似有似无。《阿麦迪或脱身术》中那奇妙的尸体变成蘑菇，既然存在是荒诞的，演化为事件而且轮番在我们日常生活中上演，那便注定了它是神秘的，神秘与荒诞二者均是人们意识无法把握的，置于荒诞世界人们无法把握自身的命运。这种神秘不是引起我们对未知世界神奇复杂的兴奋，激起我们去探究，而是指我们的无法摆脱，神秘在控制我们的一切细枝末节，我们无可奈何，是一种深深的宿命感。

第三，荒诞艺术的表现手法是一种综合技巧，例如讽刺、幽默、悖论、滑稽、含混、象征、怪诞、夸张、反讽、梦幻等多种手法，这些艺术技巧表现时的特点：一方面是两种或两种以上的方法在综合使用；一方面某一技巧使用是弥散性的，既表现在人物和故事上，也表现在语言和结构上。所以效果上也是综合的。我们还注意到这些技巧在荒诞语境中使用的特点是否定性的，一般会使正常事物和形象的性质发生改变，这样会呈现为变形、梦幻、混杂的形式特征。最明白地说，环境人物出现混沌状态，也许传统写作中的技巧是把事物说清楚，向理想化方向发展，而荒诞技巧则是把事情交混，向着无法明白的方向发展，具有很强的批判意识。每一个荒诞文学的作家有一套自己习惯使用的方法，梅勒，冯尼格主要技巧在黑色幽默，加强讽刺效果。巴塞尔姆主要采用滑稽模仿，隐喻夸张，同时还有他自己独特的破碎技巧。卡夫卡主要使用变形和悖谬的技巧，小说文体特征上并不混乱。贝克特的技巧特点首先在构思上，他爱把人与事推到极端点，在无可表达处显示新颖，《等待戈多》中人物缺席，《哑剧》中人物不说一句话，《快乐的日子》中温妮从形象上便滑向死亡，第一幕能见到脖子，第二幕只有头，《最后一局》中的汉姆是一个丧失行为的人，四肢瘫痪，又双眼失明，这些极端细节导致人物与事件没法推进过程。而正是这个极端使戏剧有了意义，两个垃圾筒里的老人和轮椅在一间房里

漫游，揭示了人的主体神话破灭。贝克特的戏剧往往有一种透明的梦境，人物与事件均摒弃了意识控制和行为的有效性，似乎在一间房里梦游，感觉是在真空里发生的人与事。尤奈斯库往往置于一种夸张的环境，客体异常强大，塞满空间的椅子，死尸占据人们生存空间，房客的器具把整个楼都塞满，一堵墙是不可逾越的，整个镇上的人都染上犀牛病，以犀牛为美。唯独自我没有位子了。尤奈斯库爱表现这种异化与错位。这既是他的内容也是他的表现技术。品特的戏剧可以叫房间艺术，他的戏剧总爱设置一个房间背景，从屋子得到启发，从戏剧角度说，荒诞派的戏剧舞台形象，包括道具与人都是破碎零乱的，一切社会性介绍，外化故事情节冲突，布景的变化都会舍弃。直接奔赴该戏剧的本质，因此被称之为纯戏剧性的。所有零乱夸张的舞台设置都由人物内心的直接表达。使象征直喻化，明明白白的不需要分析，你直接去感受。同时作为语言，荒诞派戏剧还建立在反语言的丰富性，洗净修辞，采用电报文本，用最简单最普通的词汇，而且没完没了地重复使用。在这一点上荒诞戏剧与荒诞小说呈现的语言风格不一样。荒诞小说语言走了两条路线：一条是卡夫卡式的语言，干净纯粹，减少修辞术。一条是巴思等一批后现代作家采用语言狂欢的策略，可见语言在荒诞文学中向两个极端分裂，无论怎样都表现出语言的试验性。

荒诞文学的艺术技巧少数是创新的，例如戏拟、符号化、含混、增殖之外，多数技巧均是从传统中借用搬迁过来的，是一种旧技巧的延伸使用，黑色幽默、悖谬、反讽、夸张、梦幻等。但是这些技巧与传统技巧有极大的不同，有反其意而用之，有化腐朽为神奇，有相反相成，有的是形式上移置但抽空了内涵。有一些是新名字，如迷宫、轰毁、意识流、互文法、并置拼贴、碎行、超现实、愚偶、顿悟等许多新的技术手法也用于荒诞派文学，但它是对整个文体学而言，更多的是在别的文体中作为主导手法，而荒诞文学不过是借用而已。在技巧方法上均视语境而定，没有一套什么强制性的区分或统合，因而凡属艺术技巧方法扩展为一类文体时，其使用中的方法均是灵活多变的。

六、荒诞文学的先锋性

这里讲一讲荒诞文学的先锋性。荒诞文学是20世纪现代主义运动产生的一个新品类，它本身就是先锋的。埃斯林和尤奈斯库均有充分的论述。荒诞文学的先锋，小说中第一个是卡夫卡，戏剧中第一个是雅里。但我们从真正理解荒诞和存在的关系上，又从本质上去揭示它的第一个应该是克尔恺郭尔，

如果我们仅从文学上看第一个先锋应该是萨特，他的《恶心》创作于1936年，是把哲学与文学结合起来的新文体，桑塔格认为是一件伟大的作品。在今天看来仍视为杰作，所以埃里克·本特利认为萨特是一个先锋派作家。作为先锋萨特成为存在主义的代表，又是荒诞派戏剧的前导。在他之后加缪和尤奈斯库、贝克特都取得了杰出的成就。他们无疑都应该视为先锋的代表。先锋派戏剧是在尤奈斯库那里正式命名而具有流派意义。集中地指法国在1950年到1960年产生的这一批戏剧，人物除了上面的还有热内、阿达莫夫。荒诞派文学的先锋性质综合起来有如下几点：

1.荒诞文学对文学本质的认识是反传统的。文学崇尚英雄和理想，对现实抱有热情，人是万物的灵长，荒诞文学彻底否认文学的本质，是反英雄的，认为现实是无意义的，荒诞是对世界与人的本质否认。这种彻底的否定意识是前所未有的，应该说这是一种从根本上改变文学观念，这一点我们可以从荒诞文学中的主题清晰地看到。

2.荒诞文学改变了传统的理性主义。过去的一切文学流派从人物，现实生活的本质，包括浪漫主义均是人类思想合乎逻辑的发展，或模仿，或移情，或表现，都是保持人与这个世界的一种合理的联系，因此传统文学是统一的整体，有一套合乎规范的评判系统。荒诞文学恰好指出了这一些规则均是荒诞的无意义的。所以戏剧称之为反戏剧，小说称之为反小说。

3.荒诞文学的形式基本上是反传统的，为什么这么说？这主要表现在他并不完全提供新形式，而是对旧形式采取一种过激行为的嘲弄、讽刺，过度破坏，然后又把幽默讽刺、夸张变形、荒唐悖论拿过来用，使这些形式仅徒有其表而实际都另有新的讽喻意义。所有的滑稽模仿都在揭示存在的荒诞性。这样旧的文学形式仅仅只是一个表演符号而没有实际意义。

4. 荒诞文学在整个文学的历史上首次干净彻底地剔除了叙述中的情感因素，使语言表现出一种冷漠疏离的零度风格。这种纯客观的中性写作是荒诞文学的首创，从一定程度上说它极大地改变了我们世界文学的当代格局。半个世纪过去了，经由新小说派和后现代的实践，零度写作又成了我们今天的传统。

5.今后写作纯荒诞派的作品，特别是荒诞派戏剧可能不会产生，但是荒诞的所有技巧都会在各类文学中普遍使用。荒诞派对文学实质性的理解也被当代文学认同，荒诞文学的实验性，否定性意识，它特有的一种叙述风格，那种局外人形象，都是今天新文学构成的重要因素。

第七讲

元叙述

叙述作为一个学科，已经30年了，经历了经典叙述学与后经典叙述学阶段，业已成为了一门显学，而且高潮迭起，专著数以千计。这可能是人文科学中的一次偏执狂，而在我看来它基本上属于伪科学，这个启发正好是由元叙述所提供的。说它伪学科并不是指叙述一词所涉及的问题绝对不存在，相反，叙述的问题可能永远都会讨论不完。但根本在于叙述学是一项没有意义的活动，任何人都不知道他们所选项的叙述研究的目的是什么，或许有他永远也不能抵达目的，因为叙述学根本就没一个终极的目的，换句话说，叙述所探讨的文本问题，其他各类方法也都可以回答。叙述的真正作用，对世界而言，表达的仅仅是其所是。

因此，叙述仅是人类诸多种表达手段中的一种，叙述仅作为一种陈述方式。说白了，人们拿叙述来说事儿。所以它丝毫也不比描写、辩论、抒情、介绍等手段高贵。尤其对叙述而言，它是一个自明的真理，如同阳光一样。最重要的是纯粹叙述无法独立作为表达手段，如果这样，世界只存在一个行为连着一个行为的永动模式了，因为行为一停顿下来便是描写了。或者是一个判断，若估评某事物便是议论了。试举一例，转过青色的山坳，便看到石板顶马头墙的白房子了。我们说这是一个叙述，但其中的石板顶马头墙的白房子都是地道的描写。从国外无数叙述学家的著作来看，或者把描写作为一个包袱，或者作为一个子程序，或者描写功能叙述化，或者叙述插曲，更多的叙述学家是避而不谈，描写虽然关闭在幽冥的冷宫里，但在话语活动中它像是一个幽灵紧紧地和叙述捆绑在一起。叙述是由动词充当的，但动词作为行为的表述，很多时候它是一种描写。她在床上摁了摁，坐上去说，床很柔软。摁了摁是动词，但它在句子功能上都是描写性的。一般在动作行为之前的预备性动词都

会是描写性的。她在黑暗中摸了一下开关，摁了一下，啪，屋子里便一片雪白。摸了一下也是描写性的，屋子里一片雪白更是描写性的，但句子功能却是叙述的，她打开了灯。从叙述的总量来看，描写在其中占有很大优势的比重，可叙述学的研究，没有一个人拿出行之有效的方法来解决它。我这里说的是没有纯粹叙述，因而推导出叙述学的不可靠。明白了这个前提，我们再谈叙述问题便有了具体指向，也就可以落实到具体表现方法和技术操作上，仅仅是对世界与人的一套复制手段。更宽广一点说，叙述，是世界与人的复制过程中的一套话语策略。

一、元叙述的含义

在讨论元叙述时，我们必须准确框定叙述一词的含义，否则我们讨论元叙述时每个人心目中都会有一个自己特定的叙述概念。叙述(narration)是一个法语词，因为叙述学这个词是由法国人托多罗夫创造的，叫narratology。叙述是一种陈述的进行状态，意即叙述行为(action narratif)，它的含义与陈述行为(énonciation)相同。叙述一词含有一系列动作行为是很好理解的，因为这个词根来自拉丁文(narrare)，它的本义便是进行叙述。米勒考证这个词来源于gnarus，是了解与专家含义，词根为gno-，亚里士多德发现(anagnorisis)一词具有同样的词根。叙述意指是我们中文里的讲述，是对某人某事进行口头或书面的描述。因而叙述一词在词语家族中相同性质的有能够、研究、狡猾、认识、看法、教养、感觉、诊断、神秘直觉、审判员、常规等。这表明叙述中暗含有阐释、判断、复杂时间(gnomon)、日晷指针、重复等元素。亚里士多德在《修辞学》中使用了diegēsis(陈述)法庭上陈述证词，在英文中为diegesis，今天的注释一词(exegesis)均同源于希腊词引导(hegeisthai)，这个词指涉追踪，词根为sag-，这就引出一系列词，寻找，捉住，预示，通过。英语中的叙述(diegesis)含有di-，源于dia-意为通过。Sag-意为找出。米勒从词根探源找出了叙述的本义，沿着一条现成的路径从头到尾重新追溯事件，从而讲出一个故事。任何讲述都是重述，是对业已完成的旅程的重复(《解读叙事》，北京大学出版社版，44、45页)。米勒的词源学考证未免有些繁杂，但使我们找到了叙述诸元素的来源，对更进一步确定它的性质有好处。我们再谈叙述时，分析它的寻找、注释、重复、预言、追踪、讲述、选择、判断，就会更清楚这些元素由何而来，如何构成了叙述，它的功能作用为什么会这样复杂。在中国几乎所有论者都会把叙述与叙事两个词视为同一。在法语词中叙事为(récit)，用来指称叙事作

品，因而两个词还是有细微差异的。在中文中更应该区别，叙事强调的是事的性质、过程，陈述的意味要弱化，严格说来叙事不能为广义的叙述，这从米勒的考证看，他分析的叙述一词的来源，而非recit一词的来源，中文叙与述可为互文，而叙事则是动宾组合了。这是我们要注意的。

有了词源学的理解后，我们才能真正探讨叙述概念的准确内涵。我在《现代小说技巧讲堂》中详细地讨论了叙述的含义。

第一，叙述是对行为的模仿，叙述是追踪一系列行动过程，即一个行为导致了另一行为，准确地讲是一个事件导致了另一事件的产生。也就是说，叙述必然要联结两个行为，这是亚里士多德的观点，也是经典叙述学所研究的核心，这个叙述已存在于戏剧《俄狄浦斯王》和史诗《奥德赛纪》之中，在东方则存在于《一千零一夜》的传说中，这时叙述的含义是：有一个陈述者在讲述一个或一系列的事件，保持一种口头或者书面的话语方式来叙述。有说话人，有事件或行为过程，有讲述方式的技巧，简单说有一套话语策略。

在这个含义里还有一个深层的问题：我们知道事件与行为是人们（叙述者）讲述出来的。我们重视的是讲述方式及话语模型所呈现出来的事件（故事）。简单说他属于讲述语法，真正体现的是话语策略。但事件本身会遵守自己的一套行为规则，很大程度上它又不受叙述话语的影响，我这里姑且叫故事语法，它是情节自身决定的，这里出现了两个问题：一是行为过程（事件）决定了叙述。叙述是行为过程的产品。叙述话语由它所支配。这对叙述而言是一个根本性的问题，但长期被忽略。另一个是由讲述方式（叙述人）所构成的，由一种话语所陈述的叙述。这为有史以来的叙述学所重视，这里的叙述实际是一种转述方式。我们如要深入研究叙述就必须看到，行为过程的自在叙述与陈述话语的自为叙述二者之间既可以统一，又是充满矛盾的，一方面是前者决定后者，一方面是后者影响前者。

第二，叙述是对总体世界的复制，同时又是对它的注释，在这个意义上说，世界上全部的知识体系都是对本原世界的叙述，马克思、弗洛伊德、萨特便是真正的叙述大师，以此推断只有现实主义、自然主义才是叙述的艺术。这种叙述是作为整体世界的一种表达，当然也含有叙述者对世界的认识、评估、注释、发现。这里包括两种情况：一种是科学知识的叙述，这是专业叙述，不仅是一套话语策略，它还是一套专业知识。另一种仅是叙述者告诉你，这个世界是什么，是一种判断，是一个求真过程。但是复制世界时，叙述人有一套自己的话语策略，说白了，他有自身的讲述技巧，并将自我认同融入其间，带有一种个性化的叙述。叙述既是世界自身又是讲述者话语呈示。

第三种，叙述分析，这种与前两种又不一样的是，前两种严格建立在一种世界是真实的叙述，我们可以采用灵活多变的方法来表现，行为发生的真实不能篡改，因而叙述是模仿的。我们用知识与技术复制的是真实的世界，真实的事件与人，真实的历史行为。而这一种叙述只能是似真性的，是创造性的，因此它要揭示出真实与虚构的关系，叙述语的对象是事件、行为、人以及他们之间的各种复杂的联结关系，你对他们做总体研究，你的讲述是一套叙述分析。建立在你对行为与情境的总体把握上，你是这个世界的总体设计师（这有点像现实主义）。但更多的是建立在叙述者的自主意识上，它既研究事件与人各种复杂的关系网络，同时还是一套复杂的话语系统，使叙述成为一套艺术方式，叙述不仅复制世界本身，更重要的是一种似真，使它成为一套讲述的艺术，甚至从虚构中去创造发现世界另外的东西，这种叙述似乎是今天叙述学在研究文本所做的一套批评方法。在创作发生学里不可能有这么一套繁复错杂的阐释系统。更进一步说，这还是一套复杂的修辞技术。举例说，弗洛伊德在精神分析的专业里便有这一套繁复的叙述话语，而我们经典的叙述分析专家热奈特、施特劳斯、米勒、费伦、查特曼等人也各自有一套自己的叙述话语。

上面讲的叙述的三个含义，不如说叙述的三个维度三个方向，我们还不能从根本上去识别一个具体的叙述，并把该叙述用一套术语说出来。我们先看一例：

> 不期云生西北，雾锁东南，落下微微细雨，渐大起来。正是清明时节，少不得天公应时，催花雨下，那阵雨下得绵绵不绝。许宣见脚下湿，脱下了新鞋袜，走出四圣观来寻船，不见一只。正没摆布处，只见一个老头儿，摇着一只船过来。……
>
> 摇不上十丈水面，只见岸上有人叫道："公公，搭船则个！"许宣看时，是一个妇人，头戴孝头髻，乌云畔插着些素钗梳，穿一领白绢衫儿，下穿一条细麻布裙。这妇人肩下一个丫环，身上穿着青衣服，头上一双角髻，戴两条大红头须，插着两件首饰，手中捧着一个包儿要搭船。
>
> （《警世通言》252，齐鲁书社版）

这是《白娘子永镇雷峰塔》写雨天和两个女人的文字。这无疑是两段描写，首先，它具有片断感，是一个事物过程中的点，描绘的是这个点的状态、性质、数量，事物具有一种展示感觉，清明雨，白娘子，小青均展示小说中的人

物，也展示给读者看。其次，这两段文字角度并不完全一样，片断，而两位妇人仅是许宣的视角，不同人物限制的身份，他眼中的描写会不同，这里的环境描写和人物描写是一种特征。其三，描写也是移动的，前者是时空移动，总绘天空之后，锁定清明时节的催花雨下，后者是视线的空间移动，先主妇后丫环，这与叙述不一样，叙述是一个动作的继起接续，主要在空间，而描写容易在时间变化中反应，因为要结合声光色，环境氛围等，在描写中空间容易形成透视感，符合人物的视觉规律。以描写的内涵来说，可分为结构性描写，主题性描写，情状性描写。其四，所有描写都是修辞性的，充满了一套复杂的技术。例如有象征隐喻，拟人夸张，有综合性描写和细节性描写，妇人头上的乌云便是隐喻和借代的双重使用。妇人的白绢衫儿，丫环的青衣服，是白蛇与青蛇的象征。描写是在具体事物上体现出话语策略的风格性。而叙述更多的体现在整体上，是陈述之后我们才得以明白其特点。其五，任何描写，再纯粹也会有叙述作为桥梁，如同绝对的叙述一样，绝对的描写也不能独立存在，他们都置于一定时空环境之中发挥功能作用，否则描写与叙述都会成为无意义之物。许宣看时，许宣见脚下湿，脱下了新鞋袜。这些文字均是叙述。

我这儿是从描写去看叙述，下面我们专门分析叙述：

> 也亏卜乔，自汴京到临安，三千余里，带那莘瑶琴下来。身边藏下些散碎银两，都用尽了，连身上外盖衣服，脱下准了店钱，只剩得莘瑶琴一件活货，欲行出脱。访得西湖上烟花王九妈家要讨养女，遂引九妈到店中，看货还钱。九妈见瑶琴生得标致，讲了财礼五十两，卜乔兑足了银子，将瑶琴送到王家。
>
> （《醒世恒言》20页，齐鲁书社版）

我们先来分析它的叙事语法。中国传统的叙述法则中这是典型的一种叙述方式。一共五个句子，四个句子的主语是卜乔这个人物，一个句子是妓院九妈为主语。逐句分析这是主动语态，一切以卜乔意志、行为方式所牵动。这是托多罗夫所称的必定式语态，暗含着社会规则，体现一系列的惩戒原则，即使在这一片段没出现惩戒但它一定是隐形存在于文本别的地方，从叙述者的意图看一定有某种讽喻性在其间潜伏。这里的谓语动词都是及物的，而且两个分句之间均有连带、推导的性质，卜乔第一句话行三千里，仅带瑶琴，引出二句钱用尽仅余瑶琴，访妓院九妈，另一宾语介入，到第四句暗换主语，而宾语仍是瑶琴，第五句主语仍是卜乔，而宾语移置另一主语之下。整个主动

句中讲述的是宾语身份的改变。这个片断中主语意志与社会情势是合谋的，这一连续活动带有必然性。首先带人，钱尽，卖人，买主，成交。这个叙述连贯的天衣无缝。其叙述的深层语法结构是卜乔卖瑶琴给妓院。结构的内部是兼语式，这个叙述语法看似简单实际隐藏着另一复杂，那便是宾语身份的改变。

这一片断叙述语法的第二层必须在这篇小说的总体原则下我们才能清楚地看到，这是一个主动语态，主语是卜乔，但文本里卜乔并不重要，他只是一个引渡性的人物。真正的主语是这个叙述语法中的宾语，即瑶琴，这个故事是莘瑶琴的故事，因此我们看到的这个句子其实暗含的是一个被动语态，莘瑶琴作为宾语在一个肯定语态中悄悄地改变了人物身份，这种惩戒性的叙述是潜在进行的。由这个叙述片断的语法分析，我们看到叙述的特点：一，叙述总的会有一个方向性。二，行为与事件是另一行为与事件的继起。三，叙述的潜规则中会改变叙述对象的身份。四，叙述的每个分句是相连贯，但最重要的是它们之间构成了关系。五，叙述关系中时空是最基本的，因果是最本质的。六，叙述有说话的风格和话语策略的不同。例如先说什么后说什么，采用什么的情态语式，什么详细说什么略说。这套叙述的基本特征我们和描写比较会更鲜明，之所以从描写说起是有对比鉴别的，落实到叙述自身我们会更深切的感受，只有真正清楚了叙述，我们才能谈元叙述。在说元叙述之前我们还得说一说元语言（metalanguage）。语言由文字符号或口语构成用来表达交流而用，语言有命名、陈述、解说的功能，例如一只绵羊在湖边喝水。命名绵羊，陈述绵羊的行为方式，这个句子中的解释是暗示性存在的，喝水。为什么喝水特定在湖边，我们可以顺延解说，喝水维系生命本能，湖边有盛多的草。语言的语法结构以主谓宾为模式。语言成为一种发声现象或者文字现象，一只绵羊在湖边喝水，让我们明白了语言的功能和性质，为什么在语言一词后还有一个元语言呢？它们有什么不同？应该说语言和元语言都是语言现象，但它们的功能作用不一样。我们已用绵羊喝水的句子说明了语言，但我们只要细心品察就会发现任何语言进入交流时，它自身便带有元语言性，这可以理解为任何再明白的语言都有暗示性。例如我们摘下一片荷叶，背着阳光是绿的，迎着阳光是黄的。同样的荷叶在阳光的两角度颜色不一样，这两个分句之间便互相暗含着一种解释，这个解释便是元语言的功能，简单说是那种对词和句子起解释作用的语言为元语言。我们便可以肯定词典语言，语法语言为元语言。中国本义的元（meta-）含有万物之根本的意思。指本源，引申为一种向度，一个系统。希腊含义，元，meta-指在后之义，有后设性的意思，表明一个符号出现之后，有补充与注释才能完整（由此可见后设性与后现代有

关）。这表明对中外元语言含义的理解略有不同。什么是元语言？最简洁的表述为语言的语言。即关于语言的语言。一般在语言学中指探索深层语言规律，包括语法、词法、语言释义、描绘等各种的语言模型。在上文中有两处便充分发挥了元语言功能：一是解说卜乔卖瑶琴到妓院的叙述分析；一是谈论那只喝水的绵羊的语言现象。把语言和元语言重合起来便出现了两种语言现象。这是由我们的分析方法所得，有时语言自身便承担起这两种身份，但更普泛的现象是分立的。所以我们还得进一步理解另一个概念：对象语言。对象语言是自在的，仅是元语言所针对的客观物。对象语是前语言现象，具有叙述性，说一件事。还有对客观事物的描写性，提供一种状态和语境。后设语便是元语言。对象语为交流服务，是传达意义的基本工具，因为语言的暗示性，对象语并不能全部为人所理解，于是有了一套解释系统，元语言便是针对对象语言而来的，主要提供释义，因为语言表达途中的不确定性，元语言便产生了拟仿、歧义、误读、增殖、重构等效果。这样一来文本中便可以出现两种语言现象：一种是陈述语言，摹写事物，展示行为的对象语；一种是寄身的语言现象，具有注释、补充、揭露、戏拟、重写，制造一种新的语境。但这两种语言却产生了三个意义系统：一是对象语的基本意义；二是元语言的释义；三是对象语和元语言的重合之间的关系产生的新的意义，是关系中的语义生成。在中国对象语为艺术家所有，元语言为理论家所有，二者很少统一。西方元语言是叶姆斯列夫特别提出来的，时间在1943年，但是元语言现象是随语言产生而产生，从小说写作来看，有小说的那一天便有元语言随之发展。

元是一个前缀（meta-），相应的词元语言，元叙述，元神话，元小说，元批评，元戏剧等。我们这儿重点要说元叙述和元小说。有了对元语言的理解，元叙述也就自然好理解了。

元叙述（metanarration）：元叙述我们可以从元语言推导而来，它的含义便是关于叙述的叙述，很奇怪的metanamration一词在热奈特、托多罗夫、巴尔特那儿并不见使用。热奈特使用的是元故事叙述的（Métadiégetique），凯南使用的是（hypodiegsis），传统叙述是针对故事而言的，那么元叙述便有了关于故事中的故事含义。用meta-作前缀似乎有一点低于次一级的含义，这样元叙述便变成了次级叙述了。我们从元叙述作为后现代重要技术以后并不包括有次级叙述含义。从这点上看我们可以推知他们为什么使用metadiegesis的原因了。元（meta-）这个词和after（在……之后），beyond（超过），alongwith（与……一起）在60年代以前并没什么分别，meta-是在语言学和文学理论中开始固定使用，然后扩展。元叙述中同样包含对象叙述与元叙述两套系统。对象叙述

是一种事件与行为的陈述，表明的是什么，怎么样，而元叙述是对前一叙述的再叙述，它回答的是为什么，怎么会这样，应该怎样。只要是加上前缀meta-的词均表明该叙述有分层表达的含义。元叙述也正好揭示出文本中的叙述有多重层次存在，如果更明白点说，是文本中的二度叙述，或者双重叙述，复杂一点便是多重叙述。这种文本的性质其实从小说产生的那天便开始了的。例如叙述中的讲述方式便是二度叙述。呈示中的插叙、回忆、倒叙，发生在人物身上的复述与介绍都有二度叙述的含义，仅在于没有像今天元叙述成为一套复杂的技术手段。

二、元叙述的历史发展

最早的元叙述小说自然在中国出现，唐代文言小说《枕中记》、《任氏传》、《李娃传》均是。《枕中记》为沈既济所创作，但文本叙述是假托道士吕翁来讲述少年卢生的故事，而梦中故事是卢生娶崔氏而官贵功名。卢生醒来蒸黄粱而未熟，这里是三重叙述，沈既济写故事，吕翁用青瓷枕讲故事，卢生梦故事。仅在于沈氏没在文本中露面，但三重关系很清楚。《任氏传》中先叙述任氏的故事。到文本结束时作者才点明，因请既济传之，以志异云。沈既济撰。《李娃传》比较明确地表现了元叙述的技术。开篇点明了白行简为传述，意思是我只充当书记员，但在文本后面是李公佐感妇人之贞烈，而述汧国夫人之事，再传白行简代之记传。在中国唐代小说还是文言形式的，最大型的阿拉伯民间故事《一千零一夜》中，山鲁佐德为相国之女给国王山鲁亚尔讲故事，每晚讲一个，第一个便是渔夫和魔鬼一争高下的故事。著名的阿里巴巴与四十大盗的故事便是借山鲁佐德讲出来，而佐德的目的是以故事来救波斯王国的少女。故事内容与讲故事的人是一个双重故事。也就是一个双重叙述。欧洲有《奥德赛记》、《阿斯特雷》、《玛侬·莱斯戈》、《宿命论者雅克》。我以为真正的元叙述源起笛福的《疫年日记》(1722年)和菲尔丁的《汤姆·琼斯》(1749年)，《疫年日记》是首次探索真实与虚构之间的矛盾关系，使二者巧妙地建立一种可信的联系。这个叙述者是借伦敦马鞍制造商来陈述。一开始日记就借用统计报表上伦敦城内97个教区死亡名单来报告疫情。笛福再转入传闻世界，一本正经地叙述这些传言，然后理性分析或修正。传闻在数字与想象世界的中间地带游移，作者很艺术地引导我们相信或者不相信，第一句便确凿无疑地说，1664年9月瘟疫从荷兰开始到1665年伦敦瘟疫大流行开始。他通过日记的三重结构方式控制着文本的发展，有图表数字，有巫师的骗术和护士的抢救细

节，有轶闻与想象故事，有三个人逃出瘟疫区在埃萍森林的帐篷里度过一夏天。日记由一个H.F的真实的签名，其中包括商人的活动，人类面对灾难的情感中绝望与重生的矛盾，并为生命所作的努力，是一种真正有力的叙述。这是一个虚构的故事，不仅听起来真实而且也是基本真实的。《汤姆·琼斯》是一个巨型文本。这是一部真正性质的虚构小说，人物心理的精细描写和情节的错综复杂均是前所未有的，被柯勒律治称为世所公认的经典情节小说。结构很严密，很少有前后矛盾的现象，这个小说中的主人公索菲亚便有作者和妻子夏洛特于1734年为爱私奔的痕迹。小说基本上是一个善恶故事，但融汇了多方面的社会内容，特别是社会风俗图景。人物形象的丰满也达到了一定的高度，这部小说与众不同的是全书分为18卷，在每卷的导入部分都有一篇议论，这个议论既有作者的评介议论，又有本书自身的意图显示。他为什么采用这一方法，在第9卷开头菲尔丁认为这个方法有用途，我们可以把这看作一种标志，使读者看后有了历史真实性的感受，同时也是作者社会、历史、政治、宗教、美学的一种思考。实际表达的是作家构思、塑造，表达该小说的目的意图。书首是向乔治·索特勒屯陈述小说创作的源起，很清楚地说明了自己的道德意图。最后一章是直接面对读者发出的声音，并告诉你本文结束，他很自信地认为小说会比他本人活得更长。

元叙述写作中早期小说比较简单，但各有特色，值得注意的是《项狄传》，这个故事讲项狄在婴儿出生时的荒唐现象。1718年3月在项狄降生的时候，父亲和托比叔叔在论辩清谈，很不负责地找稳婆，导致了项狄不是一种顺利的生产（暗示生命产生的荒唐性），在整个生育事件中我父亲和我叔叔讨论事物二重性，回忆作为一个士兵的扮演。父亲讲了一个鼻子奇长的男人的冒险经历。孩子被命名为：特里斯特拉姆和老教师一样的名字。孩子从各个侧面介绍家里状况，还有托比叔叔的恋爱，寡妇韦特门对叔叔的追求。小说的风格是东拉西扯，残片断简式，玩笑、幽默、荒诞的一种喜剧式的写作。这部小说创造了一种虚拟视觉来叙述。我，特里斯特拉姆在叙述故事，但我正在出生中，所以是模仿一个婴儿的口来说故事，但真正的故事叙述却是我父亲、母亲、我叔叔的视觉。是成人活动的状态，这表明叙述者和故事之间隔了一个叙述层。可是《项狄传》仅是建立一种作者与读者之间的一种联系方式。如同婴儿讲述与成人故事之间的联系方式。这是一种什么方式呢?一种对话，一种互相信任友谊的原则，但叙述并非告诉你一切皆真，而是一种游戏的生活语境，生活仅是一种可能性，我们并不能全部知道它的性质。斯特恩与读者对话，实践的是一种貌似非真不严肃的滑稽状的对话，而追求一种内在的真实。这就是斯特恩的智慧，一种新

思想，一种小说的新美学，在我看来那是一个真正先锋文学的起点。《项狄传》中的技巧指数有荒诞、元叙述、碎片、戏拟、拼贴、图表、文字游戏、反讽、随机、曲解、反故事等。斯特恩最常用的一个手法是离题。在叙述中突转，换一个不相关的话题，他认为离题是一个作家的阳光，是文学和小说的动力。这个小说是以时间顺序排列的手法，但是有两个相互重叠的发展顺序，第一个顺序是我父亲和我的出生，家庭发展情况。第二顺序是以托比叔叔的命运过程为线索。人物的创造方法以气质论为原则。整个小说表面看起来混乱，但实际是按作者众多观念组织的，人物行为与事物都含有主观估评的色彩。

20世纪初我视为元叙述小说的第二个阶段，很巧1900年6月康拉德发表了《吉姆爷》。正好他的好朋友福特出版了《好兵》（1915年），又过10年，也就是1925年纪德出版了《伪币制造者》，此时期前也包括巴尔扎克的《红色旅馆》、《驴皮记》，于斯曼的《逆流》、弗罗芒坦的《多米尼克》。这时候的元叙述不再是一个小说的外在形式，一个标记，对小说形象塑造和故事编撰反思性地提出一些反传统的规则，同时把作家的政治、社会、历史的思想评论和道德意识也融汇进去，发表对当时社会人物事件的评价，也是对小说自身的评价。《吉姆爷》的篇头有一个作者注，开宗明义地阐述自己的叙述原则，初衷仅想写朝圣轮船的故事，作一个短篇，几页之后就不满意了，于是有长篇，于是有了吉姆爷一个很不寻常的典型（不是冷漠反常的思考的产物），小说开初四章由康拉德自己讲述，但他是运用某种可信的权威人物在评判吉姆和他的行为。故事展开之后，又由马洛的口述，到了36章后干脆以书信引文方式为马洛的回信，也就是说叙述人是不断变化，叙述方法也是转换的，人物以吉姆贯穿，但吉姆一开始就存在动机与性格的不统一。叙述人一直在探求这种分裂的原因。这时叙述既展示人物，又干扰叙述进程，还充当叙述进程中人与事件的理性思考。这个故事的核心是人在寻找自己失去的荣誉，人格化经过破裂又重塑完成。这儿的叙述有三个维度的思考，康拉德讲故事的思考，吉姆水手经过轮船事件之后陆续在各地漫游的反思，马洛不断帮助吉姆，他的分析性思考，这是一个叙述的三重奏。在吉姆爷中弹的那一刻他才赢得了失去的荣誉。这部小说叙述形式和叙述主题不断冲突、融合，最后高度统一。《好兵》中写了两对福乐安康的英、美两个家庭，爱德华上尉和妻子利奥诺拉是英国人，道尔和弗洛伦斯是美国人，这两对夫妇九年来都会在瑙海姆城聚会度假，被视为幸福美满的家庭。叙述人是其中的道尔。爱德华是一个完美的军人，善良勤勉，是个正派人的楷模。弗洛伦斯是一个柔弱的病人，道尔妻子不能承受任何惊吓。爱德华妻子利奥诺拉非常能干，是一位勇于自我牺牲的女人，四个人和平共

处像一大家庭一样，是一种平静文明的友谊，但后来发现爱德华是一个无药可救的浪子，利奥诺拉是一个冷酷无情的母老虎。弗洛伦斯是一个平庸放荡的女人。美好的印象下面隐藏着恐怖混乱的道德。在这部小说中，福特创造一种印象主义的方法，先假定一种现象是完美的然后不断让人去发现生活的真相。道尔作为叙述者充满了怀疑论，用不确定性笔法去叙述，传统叙述是确定无疑地证明人物与事件是真实的，唯恐别人不相信，这里叙述人自己不相信真实了。因为生活是假象，我不知道，不清楚，天知道一类的疑问句质询生活。而真正的现实由读者去判断。这种叙述不是建构，而是以一种诙谐的方法去解构。叙述人提供印象的分解片断，在时间和空间上前后自由地跳动、叠合，通过不同细部逐渐叠加的方法使人物形象与故事完整起来。叙述人总会去界定、解释、展示叙述人的个人意识的主观性和客观现实中的矛盾性。叙述在每章每节中不断地报告他印象中事件与真实人物之间的巨大反差以构成强烈的反讽。《伪币制造者》首先写中学生伯纳德发现自己是私生子离家出走，经过两个女人和一连串事件，精神危机消解后返回家中，爱德华是个作家，他爱自己侄儿奥利维亚，侄儿却替一个放荡的帕萨旺干活儿。经过事变侄儿回到爱德华身边，劳拉的爱情被拒绝后离开爱德华嫁给了杜维埃，又分别与文森和伯纳德保持爱情。另外还写了斯托洛维鲁的伪币制造团伙。从情节上说比较复杂但还不离奇，它的内容是一部探讨人对现实认识的局限性。但这部小说在美学原则上却有独创，它把元叙述作为一种技巧方法的东西确立为一种美学原则。这部小说由三个作家写成的，是严格的作家身份：纪德、爱德华、帕萨旺。通过这种方法出现了一种纹章，或纹心的小说，又叫重叠镶嵌小说，类如一枚大图案中再在中间镂刻另一个小的图案，也就是图案中的图案，或小说中的小说。这应该是典型的元叙述，当然传统方法也这样用，但纪德在小说中讨论了叙述技巧本身。《伪币制造者》和《伪币制造者日记》各写了六年，虽如此，它是一部永远写不完的书。作为小说的艺术美学原则首要的是自己谈论自己的写作方法，讽刺、游戏的方法。对同性恋、自我、人生错误发表评论。爱德华在小说中写作《造伪者》，帕萨旺写作《单杠》，两个作者探讨哲学与美学，追踪事件之间的联系，对写作结构的怀疑，分析创作动机，艺术如何介入生活，而且有许多感性的文学创作笔记，爱德华的创作日记占全书三分之一。同时纪德的小说又强化了叙述的纯客观性，直接开启了法国的新小说流派。

在现代主义文学运动中元叙述在发展，但没有独领风骚，例如《尤利西斯》这部现代主义的代表性著作中的元叙述：其一，尤利西斯是对史诗《奥德

修斯》的二度叙述。其二，小说中大量保留着注释性元叙述。在文中使用括号，在篇章之后采用尾注。其三，对不同文体的戏仿，使各种文体错杂存在达到相互成文。在《尤利西斯》中元叙述更内在，更成熟圆润地形成一种综合叙述。元叙述发展到现代主义文学运动时，已经是一门成熟的叙述技巧，热奈特总结了元叙述的几个类型：第一类型是元故事与故事之间形成因果关系，赋予二度叙述中一种解释功能。巴尔扎克的"这就是为什么"即为此例，具体解释由人物承担，隐在地回答了哪些事件导致了当前局面。第二类型是一种纯主题关系。在叙述和元叙述之间是一种对比关系。《尤利西斯》、《伪币制造者》还有互文性写作，使两种叙述形成对应阐释。第三类型是两层故事之间不包括任何明确的关系。基本故事本身不受元叙述牵制。元叙述只作为一种关节转换处的形式（《叙事话语》161页，中国社会科学出版社）。在传统文学中元叙述是一种非常局部的技术，仅表明叙述者的在场感，即证明一种叙述的类型：讲述。表明任何故事都有一个人在讲述，元叙述与叙述之间保持高度同一，我给大家讲一个真实的故事，故事是我的话语展示的。元叙述何时成为一种先锋艺术手段，它必须满足两个前提：其一，元叙述完成一种局部技术成为一种整体的修辞手段。其二，元叙述由与叙述保持同一，功能上是注释、说明、补充、丰富的性质阐释，变成一种对叙述的不信任，一种揭露状态，即叙述与元叙述保持一种矛盾与差异关系，明确说要构成一种反讽关系。如此看来，元叙述作为先锋手法的第一个范本应该是《项狄传》，接下来是《伪币制造者》、《吉姆爷》、《好兵》、《尤利西斯》，但是这些只能说具有手法上的先锋性。元叙述作为先锋艺术高峰是在20世纪60年代后现代主义创作中得到充分的表现。元叙述这时候已经发展成为一种戏拟的文体（另有戏拟的专章论述）。

后现代中的元叙述中有两个特别显著的标志：第一，作家元叙述是针对一个影响的前文本而叙述，巴思小说针对希腊神话叙述，巴塞尔姆针对童话叙述。后现代元叙述是一种颠覆行为，是一种证伪的方法。第二，后现代作家普遍使用元叙述，是作为叙述进程中的解构策略，元叙述对叙述而言是随机插入与干预，使得叙述与元叙述二者都处于非完整状态，整个文本皆成为一堆混乱的碎片。比较一下传统的元叙述主要作用在于说明故事其真，相信人物与事件的存在，目的在于作者、文本、读者在沟通时有高度的同一性。而后现代元叙述正好是反向功能，目的在揭露虚构的作伪。表示对生活的不信任态度。品钦的《熵》针对一种科学原理，现实无奈中，人物命运是宿命的；巴塞尔姆的《白雪公主》是反童话的完美主义，不仅如此，还针对艾略特、莎士比亚、贝克特的作品进行讽刺性的模仿。巴思的《客迈拉》针对民间故事《天方

夜谭》，希腊吐火女妖，佩尔修斯，柏勒罗丰等希腊众神英雄而戏拟。其一，表明英雄也是作伪而存在的。其二，通过性爱揭示女权主义作为人类生活的隐性寓言。元叙述在后现代之所以显示出锐利的先锋风格，其核心的因素便是元叙述不再保持与叙述的同步关系，而尖锐地指向反叙述。因此，元叙述在后现代语境中实质上是一种反叙述。叙述是模仿的，现实主义的，是逻辑的；后现代元叙述是反逻辑的，随机感性的，是解构的，非确定的。后现代元叙述不仅仅是一种技巧，而且是一种指向意义的反抗方式。我们梳理元叙述的历史发展过程很重要。首先，我们看到传统中作为一个局部的元叙述技巧，如何发展成为一个文本技巧，最后怎样成为一种文体。其次，我们知道的传统元叙述，经由现代和后现代过程后，怎样在功能和作用上变成与元叙述初衷相反的东西。也就是传统如何变成先锋的。其三，元叙述作为技巧是一个不断发展过程，最早是一个单纯的手法，但后来却与多种手法融合，如隐喻、模仿、解构、互文，这样使元叙述成为一个复杂的修辞技术。最后我们得反思一下元叙述的功过是非，本质上的元叙述是反叙述的，元叙述从产生之初便注定了它是对故事破坏的，后现代中元叙述已成为滥觞，而且非常琐碎与混乱，这涉及到我们如何使用和发展元叙述技巧。

三、元叙述与叙述的性质及功能

叙述是对情节的模仿，而情节则是行为过程的延续。这个叙述含义从亚里士多德开始起就是稳定而准确的，应该说是叙述最基本的功能，止于今天也没有被人怀疑，叙述的地位也就因此而稳如泰山。这里的叙述暗含这么几个意思：其一，任何行为均是可以被叙述的。其二，叙述是稳定的、是确凿无疑的。其三，叙述不是其自身而是一种模仿。其四，我们肯定了叙述对行为的模仿，实际也揭示出了二者之间的关系性质。这样使我们对叙述产生一种幻觉，一种依托，并因此而成为一种认识，继而成为一种理论。

首先，我们认为自传统以来均认为叙述是可靠的，准确的，我们过于相信它。当然叙述学后来也研究过叙述人的不可靠，但那是今天的事情了。事实上，从一开始我们就要建立对叙述不可靠的前提认识上，说明了叙述是记录的一种印象，一种在我们视觉发生里的过程现象，是一种观察所带来的结果。叙述所模仿的实际是一种变化中的现象，而不是一种稳定中的现象。所有稳定态是行为中止后的结果，一辆车开过马路是动态，随时会因动态出现事件。一辆车停在车库里，这才是一个稳定现象。一个变化中的现象用今天的摄像

手段便可以发现。每一个瞬间发生的动态联系会有无数个触点，在这个共时性中会有无数偶然，也会发生成千上万的联结方式。而我们仅用了一种文本的方式记录该现象n分之一。这里说明两个问题：一，任何动作过程不可能被记录殆尽，我们模仿的仅是我们以为视像所录的那一点点，而非全貌。二，任何动作行为被模仿都由观察者完成其结果，他带有其自身的视觉欺骗，其准确十分可疑，我们模仿一事，一辆卡车从十字路口拐过来，后面的拖斗把一位正过街的老人挂倒了。这里可能隐含真正的原因，车斗惯性风力挂倒，还是车头挡板擦过，还是拖斗巨大鸣响的声音所振动，抑或老人可能因这偶然正好倒地，此时与车偶然相遇。这就告诉我们，看似准确的过程叙述它实际是多种复杂现象中的一种，因车速度的快捷与视觉误差，我们的叙述仅是现实行为一个不足道的点。

其次，我们一直都相信叙述而轻视描写，认为描写有一种夸张的作伪性，认为描写的客观性弱，更重要的是描写太修辞化，这些过分的表达技术反而给人华而不实。叙述从一开始人们就认为是朴实的，高模仿中他是准确的，同时动作行为过程不允许有那么多修辞影响它的直接表述。这样一来叙述便认定为客观的朴实的一种方法，因而它的作伪性便很小。其实这也是一个误解，没有真正洞察叙述虚构的本质。所有叙述从它用文字一固定到纸面就表明了它的作伪性已成功。其一，行为动作全部真实的过程只是有几架高速摄像机在不同角度同时拍摄下的才可能是真实的。文字叙述实在只是模仿了其中几个碎片，而且是高浓缩性的。其二，所有叙述人在叙述动作中都在兴奋于这一行为发生的幻觉，受惯性影响，他必须把这一个过程作伪到底。其三，叙述从一开始便建立了一个理念，我要让读者相信这一过程是真实的，否则我的叙述便白费了。于是他用各种超真形象在说假，让阅读者相信其真。说真最好的办法是客观朴实。

如果从作伪性上说，叙述比描写更具欺骗性。因为描写一定要建立在细部的真实上，又因为描写是稳定态的，视觉上的对错易判断，描写的作伪在于把一说成十，而叙述的作伪是把无可说的变成有。这是值得我们注意的。

再次，叙述的确定性是相对的，语境性的，而叙述的非确定性却是绝对的，这是因为量子理论的创立，基本粒子世界是粒波二象的测不准定理，任何事物相关存在时都必定存在一个观察角度。这虽是物理科学的，但它也是适合语言科学，适合哲学上的认识论。对叙述而言还不仅仅指事物自身的非确定，重要的是我们叙述时语言与事物的距离也确定这种模仿论仅是相似而非绝对真实，所以每一个叙述者内心都在进行一生的求真探索，这是任何一个

叙述者都迷恋的，几千年后，人们终于明白求真的叙述仅仅是一个梦，叙述的性质也不是求真，这时候才有了元叙述的一种性质上的反抗、探索。求真不成，我干脆就不遗余力地去揭露其虚假，还创造一种似真非真，犹犹豫豫的文体，把叙述弄得混乱不堪。叙述是模仿叙述要求清楚，要模仿便要仿真仿像，要清楚便要准确干净，这变成了叙述的基本质地，可是事物与人的关系，既是模仿不像，又是说不清楚的，这种叙述与对象间的矛盾并不完全是语言的，还有视象、距离、审美，以及各种技术上的问题。还是前面那句话，叙述只是相对的，而矛盾性却是绝对的。由叙述到元叙述这种根本属性的变化是最重要的，也是我们要特别注意的。这也许就潜藏了元叙述先锋性的奥秘。

最后，我们说叙述是这个世界一个基本词，也是表达中的一个基本问题，从20世纪60年代以后被结构主义学科化后，叙述的功能用以建立一套叙述的分析系统。原意本来是挺好，借一种方法技术解决人文学科一些问题，最低限而言使我们文本分析多了一套方法也是很好的，但叙述学被夸张、泛化，用以代称一切模式以为语言学科之尊，又建立各种叙述模式，从经典到后经典成为世界一大显学，而叙述学的实际作用十分有限，这真是把一种学科泛滥夸大到了无用的地步了。它实际上是会影响其他学科发展，我们一定要反思为什么叙述学在短时间把小说学埋葬了数十年，当然我相信小说学仍有重建辉煌的时候。综合上面所说的叙述的四个方面，我们基本可以本质地理解叙述是什么，它发生了何种变化。

叙述是一种模仿。这表明叙述的功能就是描写性的，没有描写性如何把对象模仿得如在眼前，听声闻人，见事睹物，叙述是一种描写。把对象世界用一种客观朴实的语言描述给你，叙述又是一种呈示，一种世界事物与人的自然呈示，事物与人均按自己的方式告诉对方，我是谁，我是什么样子，我在干什么，你只需要观察。更广大、更具有力量的是世界自身的叙述，它把自身性质、功能、作用用言说的方式告诉我们。这里叙述与世界本身保持同一。另一种叙述，是我以某种话语方式向你叙述世界是这样的，世界是可以理解的，然后接着便是你所理解的，叙述是一种认识论的，叙述提供给我们知识，叙述还是一种发现，是一种我们对已知世界的重新认识，发现了事物与人的新的奥秘。或者，我们重新发现一片，我们前辈未曾发现的新的领域。叙述是一种客观，一种表象。一种人们用来日常传递基本经验的手段，那么叙述又是一种交流。叙述还是一套话语策略，每一个人都有权利选择自己的说话方式，可以故意改变说话方式，你始终受到叙述的牵引，然后是你的反应。因此叙述也是一种权利，一种思维。

可见你重视叙述时，它是人的一切，结果你成了叙述的奴隶，如果你仅视它为一个表述技术，它也就是局限在动作行为展示中的一套语言手段。

元叙述是一个寄生物，一个附加体，是增殖（语言）所产生的后果，元叙述是叙述的奴才，没有独立性，事物始初原本如此，但今天绝非这样。叙述的第一个掘墓人，第一个反对者便是元叙述。我们注意最早元叙述的产生。叙述登场已是一个百分之百的主角了。但他不甘心，要找一个陪衬人物，于是选择了元叙述。这时候元叙述是一个旁证，一个旁证的位置只回答是与否，成为一个托儿，一个帮手，《李娃传》是一个汧国夫人李娃的故事。白行简为传述。表明由白行简来讲这个故事，实际李娃故事叙述中并没有白行简的痕迹。直到最后白行简又登场，既有对故事人物的评论，又有这个故事成形的来历，白行简伯祖任晋州刺史，三次任官均与生为前后，故谙详其事。785年后我和陕西的李公佐说起此事，公佐拍案惊叹，特别要我作传记之。因而795年8月我在太原记下了这个故事。白行简真遇这个故事或仿造故事的过程都不重要，重要的是白行简前后两次反复铁证如山地说明故事的真实性。这是对李娃故事叙述进程的一种补充注释手段，这便成了元叙述。此时二者关系，由叙述傍生了碎片式的元叙述，这种新增是同路人，帮手，元叙述对叙述仅是辅助手段，仅有一个插曲的作用，剔除了也不影响主叙述，是可以忽略不计的。

这在《一千零一夜》中搞得强化了一些。元叙述有一点结构的作用。《坎布雷特的故事》元叙述内容多到对所有叙述人的介绍，但乔叟是另借了一个讲述人发挥作用。始初在故事叙述中，元叙述类如一个交代，一个穿插，为什么很小的局部发展到后来抢夺叙述的地位，成为一种专门文体。这还是人们故事心理起作用。因为人有一种探秘心理不满足于故事前面发生的一切，总是借各种方法去窥知事物背后，或表达叙述者更深的目的与意图。《汤姆·琼斯》几乎全部通过元叙述去揭示长篇小说的道德意义，并以此揭示人物行为动机和安排故事的方法。这个起点很重要。第一，元叙述起于叙述，却是揭露叙述的，起于叙述而反叙述，最终至于颠覆，这真是始料未及的。第二，叙述是描写，是客观地展示，而元叙述是干预，要指手画脚的反动，因而元叙述是反讽的。第三，叙述在前面以各种模式活动，形成人物、故事、环境。其目的始终要构成一个整体。它受制于一个总体性的控制，最终叙述会完成一个文本，一个叙述上的结果，一个可供阅读的平台，一个可供阐释的系统。而元叙述始终暗藏不满，寻找表露机会，揭穿整个叙述所构成的阴谋，及一切技术手段，因此元叙述总是从总体到局部都充当一个阐释者，说到根本上去，叙述是充当一个解构者。第四，叙述的发生始终在走向一种完成态，它告诉你的是现

象是事实是人物是社会可能的面貌，叙述在肯定回答读者，而读者在其间获得叙述欲望的满足，时间久了读者自然会怀疑叙述者提供的现象，读者也有不愿让叙述牵着鼻子的感觉。而元叙述者正好充当了这一角色，叙述的虚伪性刚好被提出。叙述和元叙述充满了对抗和矛盾，这对文本很有好处，可以使一个文本充满张力。这时的元叙述对叙述而言，一方面是阐释文本意图；另一方面则是详尽地揭示艺术技巧的各种方法。

我们说首先产生了叙述，随机便产生了元叙述，但是元叙述是从漫长的叙述小说里面左冲右突杀出的一条血路，这不仅是它最早占的份额小，更重要的是元叙述没有充分发挥其功能和作用。也许我们从量级上比较，元叙述从数量上是永远无法和叙述相比，这不仅在单一文本中占量小，在元叙述成为文体后使用者也是极为有限，这恐怕与在一个文本中大量地处理两套语言系统的复杂技术程度有关。同时故事的世界和讲述的世界和关于讲述的方式它们之间并不是一条感性之路，而是一种理性原则，界限很分明，一个叙述者不停地在感性和理性中进行思维转换，这对作家有极大的选择性，难度是巨大的。

元叙述是针对叙述进行的二度叙述，但元叙述是唯一不能针对元叙述本身指涉的。元叙述所引的材料源自叙述，那么它对叙述正面或负讨论都是可以的，我的意图是确定的，是一种理性推导下的估评。如果刚才的元叙述已经针对叙述实际表明了价值判断，我们便不能马上又针对我这个估评的意义和方式质疑起来。简单说元叙述如果针对自身，那便是对刚才进行的话语活动方式的否认和肯定。在语境上是重复的没意义的。元叙述针对叙述相对它是一个客体世界，是对象化的。而元叙述针对元叙述自身只是一堆语言材料和观念方法。所以元叙述针对其自身无法成立。同时一定意义上讲，针对的元叙述自身，它乃属元叙述的讨论方法之一，而不是元叙述的元叙述。

元叙述这便决定了它的性质永远是针对性的，不针对此叙述便针对彼叙述。由此我们又可以推导出元叙述的第二个性质是论辩性的。特别是一个叙述者更深层的理性思考。集中在个体话语的意义、目的，包括对传统、对流行的看法，它会在语言的激活中涌动一些新的想法。特别是针对文本而言，元叙述应该是叙述者较完整的艺术观和美学观，论辩可以是反思，也可以提供新见。总之，元叙述提出的理念是和已成定局的思想理念有所不同的。

元叙述由于和叙述分指的层面不一样，它们截然体现了两种不同的话语策略。前面说过叙述是模仿，是描写性的，客观的，是一个具体的对象表达，那么它是一套感性的具象语言。而元叙述是针对性的论辩，它的语话更多的是

一种理性讨论。也可能使用一些描述性语言，但会具有很浓的反讽色彩。从表层看一般文本区别这两个层面的语言是容易。但有一种复杂的文体，如内心独白、戏拟叙述中要把两个系统语言分分毫毫地区别几乎又不可能。

元叙述在早期传统的文本中比较机械、生硬，同时独立于叙述之外，随着元叙述文体的成熟，这些生硬模仿已经没有了。在美国后现代作家那儿元叙述成了一种挥洒自如的卓有成效的文体。这一方法实际在精神分析的文本中就已是一套相当成熟的技术了。

在今天的元叙述文体中实际上已暗含了三个语言系统了：其一，叙述所带来的语言表述，原初文本的语言味道。其二，元叙述新创的有强大叙述力量支配的新产生的语言系统。其三，两套语言中不停地转换、过渡、迁跃，作家产生了一种特定的机智和语言，这是一种有高效融合力的语言，似乎更多的带有个人话语风格，例如巴塞尔姆语言，巴思语言，品钦语言，库弗语言。在今天元叙述语言发展成为文体特征后，也就不单纯指一种辩论体语言了。它可以是夸张跳跃式的，反讽幽默式的，绵长缠绕式的，恣肆汪洋式的，而且受作家才智影响，他们的语汇也会有区别的。

元叙述也是一种视角，但不同于叙述中对具体事物的观察视角，而且是一种针对整个文本的视角。叙述视角始终在调整叙述人和事物、事件、人物之间的距离和角度，注重频率、声音、节奏、速度、语调、模式等规则，是一种限制性策略，有很多复杂的规则和方法，针对叙述而言，元叙述是一种自由视角。所说自由视角，指它可以在文本中任意的地方出现。因为它是干预性叙述，所以这种干预可以随时随地进行。表明它可以有不固定地点与时间的自由。所谓自由视角，还指元叙述还可以不受其文本语境，所谓适时宜与不适时宜均可以突击性插入。这可视为结构与环境上的自由。所谓自由视角，元叙述紧贴着人物与事件，可以随机性地干预，甚至左右其人物、事件的方向及变化。或者进行大规模整体的假定性手法的调整，虚拟一个参考模型。这里特别值得注意的是元叙述中的一种隐含现象，即理念的自由视角。任何叙述都建筑了叙述人对事件的认识与评判并暗含在叙述化的组织过程中，而元叙述是要针对叙述说话的，那么隐在地便有高于叙述观的认识、评价、审美。说白了有一点像个自由评论人，保持其思想的自由，保持其言说的自由。因而元叙述往往揭示的是文本一些比较深层问题，大抵会涉及到创作发生学、艺术观、审美学方面的诸多问题。自由视角是元叙述一个重要的但又不易被发现的一个特征。

叙述语言和元叙述保持比较大的差异。叙述语言建立在规则之上，多是

客观的，更重视于模仿性能，准确、生动、丰富，使叙述达到高度自足状态，应该说叙述语言与人物、事件及客观世界保持丰富性。由此我们知道叙述语言是现实的，表现的，来自丰富的大千世界。而元叙述便在时空上狭小得多，它基本在叙述语言的束缚下跳舞，或者容纳一些社会思想文化性的语言。注意，元叙述又不是一套模仿语言，它没法模仿，如果它模仿它便失去了元叙述的性质。相反在更高层面上它要指出叙述语言的性质、规则，评判那一套语言的优劣。所以元叙述是更充分地体现了一套话语策略，这套话语策略产生于叙述之上，但又完全不同，说话方式也富于变化。大致有如下对话方式：一种，拟仿式引语。针对叙述的评论可以假借文本中某个人物进行。这种元叙述与叙述中的人物、事件便可以形成平等对话。一种，是讲述或引语，这由叙述人出面执行，注意，叙述人只是一个故事的讲述者，一般元叙述语言大致在结构、事件发展转换，或细部的某关系，所针对的是事件动态，或者人物动机诸方面的注释评价。说书人的元叙述受到见识与场景的限制不会有长篇大论的话语纵论。一种，是自白引语，这由作家本人在文本中直接担任。一般而言元叙述在文本中有一股强大的力量成为制约文本发展的重要因素。叙述故事仅为一个事件的起因，目的在于改变这个故事的形态，戏拟、仿造一个新机制的故事，或者说根本目的也不是要制造一个什么独创的故事，而是借这个故事说事。作为现实的某种隐喻、寓言，或者仅在发泄自己编造的一种话语游戏。说白了成为一种个人的语言游戏。这里只说了元叙述话语策略的三种引语模型，实际上元叙述的话语策略是极为自主的，可以说自由天纵，恣肆狂放。我们是这样表述元叙述的话语特点，但真正切入元叙述的言语表达那又是有很多具体要求的。不能胡说八道。例如我们尽量要求元叙述语言与叙述语言贴近保持统一的韵味风格，不要形成两块皮，例如元叙述语言一般都会有反讽机智的东西，我以为幽默之中不要夸张，挥洒之中不要油滑。事实上元叙述语言也是风格多样的。我在《蓝色雨季》和《梦中情人》两部小说中则尽量把元叙述语言处理得抒情而有诗意，使之产生一种柔婉的格调，使它特别有一种忧郁的梦幻的审美风格。

一般说来持元叙述写作的，均要有一套独特的元叙述语体风格，尽管风格一词不准确，这里的意思是要强调有一套独特的个人话语特色，即个人语体。

四、元叙述的技术方法

元叙述(metanarrative)一词的确定，便含有歧义的表述，利奥塔认为元叙

述是以单一的标准，去裁定所有差异进而统一所有话语的元叙述，是被瓦解的。这里指统一的意识话语，以主题词为表述的，例如人类正义故事，坏人受到惩罚，人类博爱之心的小说，简单说建立在人类一套理性统一的价值标准的主题小说，但我们这里所谈的元叙述却不是上述意义的，它是一套修辞性策略，是伴随人类有小说产生以来的元叙述。或许最早可能不叫元叙述，中国曾叫入话。从一开始在文本中便形成两种语言系统：叙述故事生成发展的叙述语叫对象语言，是客观的。针对叙述语来谈文本的组织化过程和叙述人动机的语言叫元语言。它是一种非描写化的，具有自我指称能力，是一种新增殖的语言，含有强烈的后设性，这种元叙述主要为论辩阐释与评估的作用，使元语言含有强烈的理性色彩。但在漫长的写作发展中元语言也发生了很大的变化，同样丰富生动，优美思辨。元叙述有意识地介入是18世纪现代小说兴起，但真正对其自身功能作用有新的认识是20世纪中期之后，文学语言开始意识到自己有双重作用了。它既是相关对象的描写语言，又是一种关注语言自身的言语活动，是对象语又是这一对象的观照语言。注意，在文本内部元语言、元叙述、元小说既是一个递进关系，又是一个相一致的统一概念。因其核心仍在叙述方式的技术指数分析上，所以，我会一贯地使用元叙述这个概念代替其他两个概念。

元叙述技巧分类大致为三种：阐释性元叙述，互文性元叙述，戏仿性元叙述。这不是一个完整包容的分类，元叙述仍有很多极为细致具体的技巧是无法分类的，特别涉及到语言游戏的，几套语言系统相互转换切割，那些技巧是无法归类的。我们这里仅从这三个大的方向来看元叙述的一些技术因素。

第一类，阐释性元叙述。这是伴随小说发生而来的一个技术。是原始的，也是简洁明确的，但这一技术发展到今天变化最大，反而成为技术指数最复杂的一种。

1.传统元叙述。这个举例是众多的，希腊神话，阿拉伯传说《一千零一夜》，《坎布雷特的故事》，中国唐宋话本、传奇。特别是明清时的《三言》、《两拍》中这种传统的元叙述是十分清楚的，特别中国古代的大型小说以说书人方式传播的《三国演义》、《水浒传》、《西游记》无一不做保留说话人的姿态，其特征是在结构的切割与连接上，说话人会故意用元语言来提示，包括对上一场次的总结，对下一场悬念性的暗示。在故事进行中，讲述人还会有一些关键插入，给读者解谜，以揭示某部分原因。这一些都是元叙述策略。《白蛇传》的故事，除了法海充当元叙述人，故事中许多人物也都对白蛇与青蛇有解释性的看法，迷局仅做给许宣看的。作者在原书中使用元叙述的方法，揭示创

作动机，表明这只不过是人兽恋的几千年的一个缘，是人生的一个劫难，法海充当了这个因果关系的解码人。

传统元叙述针对的是创作动机、人物命运、事件发展，特别着意处理的是结构的隔断与连接，因此最早的元叙述作用除了证实其真而外，还有一个负责巧妙布置迷局。这种元叙述功能在小说中是外显的，能被说书人和读者看明白的。欧洲小说讲述式的也是一样明白无误的元叙述。例如大量利用日记、书信插入。理查森和菲尔丁也发挥了元叙述的优势，对读者有一种巨大的煽情作用。比较而言，欧美另一类呈示的小说，元叙述痕迹非常隐秘，仅是偶尔露一露，这符合现代小说观点越隐藏越好，减少元叙述干预，它发展的是另一小说传统。在中国元叙述似乎是一个个人习惯，还针对一个文本的整理传抄，编撰沿革，而欧洲的元叙述更多地承担伦理道德的说教任务。元叙述一般用于小说，可在中国有一个特例，用于散文的元叙述，那就是陶渊明的那篇名著《桃花源记》，全文包括诗并序。很鲜明的两个语言系统。为什么呢？原本在唐以前文体的自觉意识并不那么强，也没绝对的分类标准，两晋正是开启文学走向自觉时代，分类不严格，常规状态下把这个文本分类为散文是正常的，而今天看来《桃花源记》应该是一个标准的浪漫传奇体。作为传奇体的元叙述，这与唐代《枕中记》的元叙述保持一致。另外，我们并不把元叙述视为小说独有，它是一种宽泛的文学表达方式似乎更合乎文学历史的整体情况。今天散文中也有大量的元叙述笔法，这也是明证。

2.主题性元叙述。这里说的主题性是指不仅支配叙述行为，同时又影响叙述表达。康拉德的《吉姆爷》是一个经典叙述学分析的范例。许多西方评论家均作过精彩分析，我这里取元叙述角度，我们看元叙述是怎样在主题状态下发挥作用的。吉姆是一个无家可归的流浪者，但他一生都在做英雄梦。可是第一章中，他在接受训练时，便准备跳船逃命。后来到帕特纳号上就职并做到大副，这条船载着穆斯林往麦加朝圣。船在红海撞上了漂浮物，船长与轮机员准备弃船，当班的轮机三手由于心脏病猝死，吉姆在船长呼喊中也跳下了船。可正好一艘法国炮艇救了船和八百多旅客。一个月后吉姆受审。白人马洛始终调查这一事件，同情吉姆。但吉姆决心外出漫游重新找回失去的道德品质。在东方孟买各城市工作，并和马洛的一个朋友工作，但只要听到帕特纳号的人与事他便离开工作地方。马洛找到商人斯坦恩，帮助吉姆在帕图珊岛做代理。安静的生活重新唤起美好品德，他成了当地受尊敬的人。港口谣传吉姆有一颗昂贵的绿宝石，并献给了当地妇女，当地人想谋害吉姆，吉姆送马洛离岛时，他认为找到自己信心，但马洛却感到信心中的绝望。

强盗布朗突然洗劫要塞，可吉姆不在，当地人把布朗围在山顶。戴恩·华利斯带人包围了山头，吉姆回来与布朗谈判，解除包围，但布朗违约杀死了华利斯。吉姆认为自己有罪，到当地首领多拉米恩请死，多拉米恩因痛失儿子，开枪杀死了吉姆。马洛最终认为吉姆获得了荣誉，有了自信与尊严。康拉德自己讲述前四章，至十章马洛和康拉德法庭证词时，吉姆承认跳船。再到36章马洛书信的表述。在吉姆周围有几个叙述者：马洛，炮艇法国中尉，商人斯坦恩，爱吉姆的米厄尔。康拉德陈述吉姆活动的事实并非线性的讲故事，而是给出一个印象或事实，然后从不同角度把事实的本质引向人物的心理深度，不断反复地认识其性质。那么《吉姆爷》确定的是什么呢?追回失去的荣誉。现实主义后期个人的信心和荣誉是灵魂和生命，是自我誓死捍卫的东西，可见这是一个伦理道德化主题。《吉姆爷》故事叙述的是这样一个主题。那么为什么元叙述也是针对这一主题呢？这里最重要的叙述者马洛，既是故事的讲述者，又是这一讲述的深度阐释者，他很同情吉姆失去荣誉的心理，并认为由许多误会产生，马洛认为深深地了解他的内心，为吉姆介绍工作，尊重他的选择，最后通过商人斯坦恩在帕图森岛做了他的商务代理，在16章开头马洛说，我将看到他受人爱戴，受人信任，受人赞扬的时候就要到了，他的名字会带有一种传奇般的力量和神勇，仿佛他已成为英雄一类的人物。马洛对吉姆类似的分析是经常的，这是马洛的评论原则，同时他用各种可能的条件为创造这一位英雄而努力。最终吉姆为诚心荣誉而死便完成了马洛元叙述终结性目的，吉姆最终赢得了他失去的荣誉。在悉尼那个炮艇的中尉也很理解吉姆的心理，他承认荣誉是一个现实的问题，吉姆有恐惧和胆怯，但他忏悔了。中尉评述的依旧围绕这一主题。斯坦恩在吉姆身上看到了一种悲剧英雄的东西，并委以重任，让吉姆东山再起。也因为看到吉姆是一个有崇高理想的人，但他的脆弱又毁了他。斯坦恩作为商人但始终看到的是吉姆人格的主导面。通过他和马洛的对话也对吉姆有相对深度的主题性揭示，倒是吉姆的情人米厄尔不能原谅理解他，认为吉姆的行为是一种叛变。上文说的马洛、斯坦恩、法国中尉、米厄尔，每一个角度都是一种元叙述，但他们的焦点都没离开对吉姆的道德估评，因此，这是一个相当集中的主题性元叙述文本。同时这个元叙述形式以每个不同人物而展开，其中暗含着每个叙述者内心的英雄情结，这样使得主题在人物与叙述有了双重深度。

3.反思性元叙述。福特的《好兵》写英、美两个富有的家庭结成很好的关系，时间从1902年到1914年，他们有九年不中断地到瑙海姆城度假。约翰·道尔和妻子弗洛伦斯是美国夫妇，爱德华·阿什伯纳和利奥诺拉是英国夫妻。

爱德华还是有名的望族，利奥诺拉很会治家，品性高洁又有自我牺牲精神，爱德华是军人，完美的地方官。不足的是道尔妻子有心脏病，不能受任何惊吓。故事的叙述者是道尔，他们有九年和平安静、友好愉快的生活，但最后集中在四天之内便灾难性地展开了。原来爱德华是一个无可救药的风流浪子。利奥诺拉是一个内心冷酷的恶妇。自称心脏病的弗洛伦斯是个庸俗的荡妇。小说从两个家庭温文尔雅的外表写起，用不断重现的技巧把各种表象叠合，在发现转折中看到现实的残酷。道尔在讲述故事，但每到紧要关节处均有反思性评论，他说一个人讲述一个长长的伤心的恋爱故事，自然要回忆故事的来龙去脉，而且道尔讲述故事一会儿移到利奥诺拉的角度，一会儿移到爱德华的角度。对于事物的全貌道尔是一点一滴地揭开的，更多的奥秘是在几个人死后的三四天，道尔慢慢反思才知道的，于是道尔在追问自己，我不清楚自己为什么总被选为肯帮忙的人。弗洛伦斯选择了我，爱德华临死前选择和我说话，利奥诺拉选择他帮忙，请他去布兰肖看南希，13年后我们仍独自生活，悟到的是没有一个人得到了自己真正想要的东西(《好兵》第226页，春风文艺出版社)。道尔的元叙述充满了反讽与暗示，但一方面他又把自己当作一个迟到的知情人，理解的有限性与不确定，道尔常说，我不知道，天知道怎么会这样。我无法说清这一切。因而道尔经常是内省的，并不在事实发生时界定性质，只有事后通过反思他会巧妙地解释。因而这部《好兵》的反思性元叙述是表现在整体上的，一般的反思性元叙述是局部性的思辨，具有对过去事实与理念的重新订正。

4.双重元叙述。表明文本内有两个元叙述的发声系统。一方面是作家作为叙述者讲述故事，同时拆解故事的组织方式。另一方面文本中还有另一个作家也在写作，也有一套自己的叙述观。比较典型的例子是纪德的《伪币制造者》，作家爱德华在写一部叫《伪币制造者》，还没有写成，也可能永远都写不完，但爱德华始终在谈论关于这部书的构思、目的、意义，而且主题一直是明确的，也写了很多局部，他并让乔治阅读了中间的片断。同时爱德华还不断地解释小说创作理念。作为元叙述爱德华这一线索是明确。另一线索比较隐含一些。那就是与爱德华艺术美学持对立态度的帕萨旺，他写作一本《单杠》，在社会理念与人生态度上都与爱德华相对立，并且是一个同性恋者，引诱青年走向堕落。在他的视觉中的元叙述是有浓厚的反讽。这部小说并不由叙述人推动故事而是由每一个当事者从不同角度再现事件与场景，多数情况下通过人物谈话、信件，由一个人物讲述另一事件的过程，是一种迂回叙述法。这样便可以由叙述人插入众多的元叙述成分，充分地展示了一个小说家

写小说的过程。双重元叙述一般都会有两个以上文本，这些文本之间的关系，或者不断重构，或者不断解构，但极为重要的特点是文本中的文本一般都会处于未完成态，或者仅是一个作品的虚拟形式。当然也可能历史上真有其文本，但往往是难以查考的。双重文本的元叙述二者之间一般都处于矛盾对立状态，这样能使文本内部保持很好的张力。

5.注解性元叙述。一般在文本中展示为局部的技术，一个词汇，一句话，一段文字，一个人物，一个事件在叙述进行或完成之后，叙述人意犹未尽，加以一段注解说明，或补正含义，或揭示动机，或揭伪示秘，或翻出新的语意。我们以《迷失在游艺馆中》来谈注解性元叙述特点。这个小说是巴思写的，写安布罗斯家人去海滨游艺馆度假，巴思马上加了一条注释，改变字体标明，这一天是七月四日美国独立日，接下来谈论的是手稿中的斜体怎么排。安布罗斯是和一位14岁漂亮姑娘玛格达同去逛欧欣城，过去有彼得和安德罗斯父亲，卡尔叔叔都会去逛。在介绍过程中巴思不断加入一些注释，对人的外貌和言谈举止的描写是小说家用刻画性格的若干规范化手法来表现。人们有五种感官。由父亲划火柴谈到隐喻对事物的表达。例如像说安布罗斯的彼德母亲是漂亮的。这话等于白说，读者也会接受这个命题，但是他的想象力没有被激发起来。在这一句话语中把文本里的叙述和叙述人的元叙述咬合在一起。在一句话中也不能把二者分离出来。作者还用一种假定性手法说，一个人如何构思《迷失在游艺馆》的小说，设想开头、中间、结尾各部分应该是怎样的，彼得、玛格达、卡尔叔叔、母亲在游艺馆内，父亲跟值班的海岸警卫队员谈话，在木板道下安布罗斯想象分析的是性交一词，在放焰火的句子时，人们认为写对话时用倒装结尾。跳水可以成为文学上一个象征。大人们走了，安布罗斯和玛格达谈跳水。在迷宫里安布罗斯记忆最深的是：一，刻有安布罗斯名字的硬币；二，他在哈哈镜中看到几个变形的安布罗斯。全家人在游艺馆玩了一周，但与安布罗斯相关的想象与评论却构成一篇小说，在迷宫是设计一篇小说的构成过程，本身便极为暗示。这篇小说的注释性在对叙述方式构成解释。

女人移动了，很慢。

她习惯于保持某种生活方式，手抬起来，过肩，无名指成环状，勾一下发际，捋到耳后，肩微微地抖动，叶子依然没有掉下来（这和她没关系，世界上许多事情只和观察者有关系，他可能认为观察对象和自己在相互反应中，其实，一切自身关注只在自身之内而不在它以外的东西）。

……今天我想我记忆的不是那个黄昏，或黄昏树下的那片叶子，与黄昏树下那个女人。

我的记忆仅仅是我往日的记忆。

……女人是在我侧身的那一瞬，她站起来了(她可能误解我要返回家园，实际我只不过想找一个引渡的舟楫)。也仅仅一瞬，我看到了她发光的胴体(包括我前面说过的仅一次性笑容)，我至今也回忆不清我是怎么走过去的，总之我已经陷入了她的存在，成为异者的苦役。……我最初的梦境便为我一生的映像。

(止于我1994年1月24日晚，23点48分在地质部机关大院办公楼五楼修改《梦中情人》这个文本时)。那个女人头发很黑，有时是红棕色的，蓬松地越过她的肩头，飘逸在她的腰部，皮肤雪白，嘴唇旁似有酒窝，(我疑心光是从那里发出的，而她的皮肤则可能流淌着飞萤粉)。唇齿间有一汪水意，陶罐一倾滴水如线一直绵延到今天的岁月，只是陶罐上图饰常有不经意的变化。

(《梦中情人》227，232页，百花洲文艺出版社)

第一个细部写女人身上的树叶，是用测不准原理来注释的。第二个细部是两个人的心理活动注解，包括笑容的重现技术。第三个细部是表明写作时空的真实性。第四个细部是对女人写实的，另一种神奇注释，表明写作时的幻象。如果取消所有的元叙述就成了对一个女人客观描写。而元叙述使这个女人的幻觉、真实、心理、神秘具有一种特殊的魅力所在。但一定要使叙述与元叙述在文本中咬合得天衣无缝，甚至把两种语言融合得具有个人的话语风格。

6.标志性元叙述。在通常的文本叙述时，我们从语言、文字上不会引起视觉上的特别反应，而当元叙述成为一种文体时，叙述者用简单的话说，尽量让元叙述图表化，以示与原文体的叙述方式区别开。这在欧美文本中比比皆是。最早的当然是《项狄传》利用缺页、空白、黑体、错行等方式形成效果。最极端的例子要数费德曼的长篇《要不要就拉倒》，整个长篇没有编码，每一页的文字排版都图案化。而且打破小说经验与连贯叙述，每一页都充满了跳跃与断裂。这部小说的入篇便是一个关于长篇写作与阅读的元叙述，扼要地把长篇基本内容，编排方法告诉读者，并提示你如何阅读这部长篇小说。在元叙述的表述传统中一般采用几种有别于叙述的语言标志：一种是采用括号方式，表明元叙述是针对局部的解说。二种是与正文字体变化的另一种字体区别，

如黑体、楷体等。三种是采用标点符号提示，如冒号、破折号，或自创一些符号。四种是采用注释性文体分段插入。五种是突然接入另一种科学文体，理论文体，元叙述这时成为一种实证手段。六种是用人物的旁白或对白解说的元语言，有阐释估评的性质。我说了这六种元叙述的标志性表现，这是不完全的举例，元叙述的标志性表现完全是灵活的，可独创的，其目的仅在于与叙述语相区别开，使形式上有一种错杂之美，一种视觉张力。其实采用什么形式不必那么刻意，关键在于元叙述语言与叙述语言之间保持一种张力，使语言富赡，又有一种错综飞扬之美。有感性的灵动又有智慧的隽永，因而元叙述的介入也根本上起着改造文本的语言美质。

7.假定性元叙述。假定性元叙述主要集中在文本的真实与虚构的关系的讨论上，承认文本是虚构的，那表明其虚构是多种可能性的，因此便可在文本中讨论几种不同状态的虚构的存在，哪一种效果最好。虚拟几种发展，几种结局，人物与事件的另一种可能的存在，这均可在假定性手法上去实现。另一方面，元叙述可以试图拟出新的人物、事件及创作原则的新方案，改变原文本的叙述轨道。再一方面，元叙述可以揭露虚伪，制造真实，指出当下的叙述只是无数个方法中的一个假定，元叙述可以作伪，又可以创真。巴思的短篇小说《扉页》其写作过程表明的，这次写作便是一次假定性操作，因为开始写作不清楚，写下去没有激情和高潮，小说的发展在作家那儿是未知的，那么故事不能不继续编下去，正是这种凭空的编撰使得故事有可能发展。故事可能性发展巴思拟出了四种可能，而每一种在文本都只能是一种假定的存在。一种是更新，自我戏仿之后可能产生新的脱胎换骨。二种是任何老朽的东西都会被充满活力的东西所代替，一条路的尽头可能开启另一条路。三种是小说最终极的可能性是转而与自身为敌，推陈出新，化谬为信。四种是沉默，自我灭绝。可能的不可能性与不可能的可能性成为后现代小说的本质（《外国文学》1997年二期）。霍克斯的《第二层皮》开头部分介绍我准备写哪些人物、事件、主题，是一个元叙述创作提纲，但他是不确定的，可能是阵风，或者是个船影。小说叙述将是蜂鸟行踪不定的飞行轨迹，这正好证明霍克斯写作进行是假定的，完全可能在写作的途中改变创作初衷，该小说有大量的梦幻写作，个人意识的无法把握，元叙述也正好揭示了这种不确定性。如果从本质上说，在文本中无论叙述如何不确定，但叙述提供的现象、人物、事件都是描述的，是肯定的，是我们认识与分析的对象。而元叙述提出对叙述文本的讨论，从任何角度而言均带有元叙述一个假定性想象在中间，我们讨论时仅在于我们选择哪种方法形式更合宜而已。说白了，元叙述自身带有强烈的艺术假定，

并把这种假定用一种理解方式分析出来,取得一种艺术合理的综合平衡。

第二类,互文性元叙述。这是元叙述发展到高级阶段的一种必然结果。今天互文性元叙述已经成为了长篇小说文体的一种,并产生出了许多重大的杰出作品。《尤利西斯》可以算一个非典型性文本。典型的互文性元叙述有纳博科夫的《微暗的火》、黑塞的《玻璃球游戏》、约翰·巴思的《客迈拉》。互文性元叙述一般来说都是对长篇小说文体有贡献的特别之作,形式上有着绝对不一样的独特性。黑塞的《玻璃球游戏》构思于1931年,经过12年写成此书,这部长篇不是一次性写成而是各章在不同年代写完,主人公约瑟夫·克乃西特作为玻璃球大师的一个传记故事。全书第一章用几万字,以主人公学生之口介绍玻璃球游戏及主人公的成就,这部小说动因,美学价值,同时也作为全书一个提纲式的导读,采用的是元叙述方法。这部小说分历史、传略、遗稿诗作、三篇传记,在传略的几个章节同样有研究文本、信函、格言这些不同文体,实际都在叙述克乃西特的生平传记,它们之间可以互相映证,同样事件,人物理念在不同文本里采取了或详或略的不断重现的技巧。华尔采尔的学生从不同角度展示克乃西特的故事,包括他意外的死亡。书中元叙述有克乃西特的口吻,也有他学生的口吻,如果仅是对克乃西特人物塑造原则,我们是容易理解的,文本中更多的是对精神世界、教育、音乐、玻璃球游戏的理性的元叙述,并上升到哲学的维度来阐释。玻璃球是游戏,文本不在展示这个游戏过程,关键是讨论这个游戏的游戏精神,不是人物在游戏中而是所有的一切焦点都在关于这个游戏的讨论。应该说整个人类精神也在这个游戏中,并且是集合了东西方最高精神境界的东西在这个游戏的表达中,这便使整个文本都形成了元叙述的语言方式。纳博科夫的《微暗的火》出版于1962年,整个文本分四个部分:前言,一首长诗,关于长诗的评注,索引。从叙述的意义上说,这四个部分均指文本故事的核心。实际从故事人物角度,前言便已全部说明清楚,长诗仅是从另一角度写这个核心。作为小说的核心是对长诗的评注,类如逐行的一个诗歌注释。这部小说是比较标准的互文性写作。诗与评注,前言与评注,诗和前言完全是互相参照的,包括最后的索引。这个小说的形式感特别集中,没有歧出的解释,这四个部分彼此而成为了相互之间的元叙述。这个故事的叙述可能是平庸的,但四个部分的元叙述从形式上绝对是新颖的。

我的长篇小说《城与市》是一部典型的互文性元叙述。此前互文性长篇是整体上的,文类的互相参照,这种元叙述特点集中的是前言部分,而互文各部分的元叙述的语言局部技巧并不明显,并且这些长篇无一例外的都是针对构思,关于长篇整体创作的基本原则的讨论。《城与市》是数十种文体在长篇中

互相参照，文，祥，冬三个人物分别都有自己的文本，而且是互相参照，有无数个叙述者我在创作这部小说，整体上的元叙述是非常明确的。说它是典型的互文性元叙述是指这部文本的局部上有精细的元叙述表达，它叙述的技巧不仅在文本的三十章整体上，而是在每章里面，更重要的是数以千计的分节中，众多的分节分段都充满了元叙述，既针对全体、主题、创作原则，也针对人物、事件、结构和细节。更多的元叙述是针对段落、句子、词汇而发生的。因而《城与市》的元叙述语言有一种连绵如海，始终无法割断的感觉。这里的元叙述是针对叙述而层出不穷地诱入、翻新、增殖、绵延、繁复，它使得叙述与元叙述之间也无法清晰地割断。叙述语言与元叙述语言融合成一种很浓厚的个人语言风格。

互文性元叙述一般是在长篇小说中产生，技巧性很强，因为要融进去多种文体，在短篇中一般不会有这种文体。

第三类，戏仿性元叙述。戏仿性元叙述是后现代主义小说最典型的特征，但这是一个复杂的特征，实际包括了三个元素：

第一要素是戏仿。因为巴思提出了枯竭的文学形式，新的原创性已经不可能了，我们只有对旧的形式轰毁使之产生新的形态。因而戏仿是针对所有传统文学所有材料，重新构筑一个滑稽模仿的文本。最典型的例子是巴塞尔姆对童话《白雪公主》的戏仿。

第二要素是荒诞。后现代主义小说基本原则是渎神，反英雄的，表现小人物的无可奈何，同时又与戏仿结合起来，它的人物与事件无疑是荒诞的，从文本属性上也肯定是反讽的。

第三要素是元叙述的。由于戏仿是有前文本，是针对性的写作，并对人物、事件用新的理念对原形式重新改写，作者必定以元叙述方式表明整个戏仿原则，对前文作了哪些革命性的改造，为什么？新的改写文本有什么特征，在两个文本之间一定是矛盾关系，冲突对立的，是有张力的。这也决定了元叙述在其间充当一个调整的角色。这三个要素是不可分离的，戏仿性元叙述实际已成为后现代主义小说的代表性文体。其中最典型的代表是约翰·巴思。他写作了11部小说，每一部都是戏仿性元叙述，仅在于每部中这三个要素的重心不一。最长的一部是《书信》，晚年的《休假年》和《曾经沧海》大量增加了作家的自传成分。戏仿性元叙述特征最突出的有《烟草经纪人》、《羊童贾尔斯》、《书信》、《客迈拉》。《书信》中并对自己早期作品中的人物进行戏仿。特征最鲜明的是《客迈拉》，戏仿对象是三个神话传说故事，并把现代人物与神话人物混杂一起形成荒诞。这是一个三部曲的长篇，每个后一部保持对前一部

的阐释和增殖扩充的方式，作者也在其中充当一个精灵式的人物。在元叙述方面最复杂的是第三部《柏勒罗丰》，小说对柏勒罗丰反讽式的戏仿，是神话故事又关涉到现实的隐喻，书中是一个人工片断凑成的小说，以日记、书信、记录、谱系、图表形式的注释性文本，其中还充满了五花八门的资料。小说戏仿反讽的是英雄梦，神成为一个滑稽形象。所有与社会有关人的身份也是值得质疑的。

巴塞尔姆的《白雪公主》（1967年）也是一部典型的戏仿性元叙述。童话中的白雪公主是一个美丽形象，巴塞尔姆却按20世纪60年代反传统标准对白雪进行戏仿。这样白雪成了一个欲望的主体，一是情欲上的，一是物质崇拜上的，她和七个年轻男子乱搞男女关系，她是物象但她本人又成了一个拜物寓言，她所渴望的王子永远是延迟出场的。除了童话戏仿作品，还对那个时代一些杰作有讽刺性的戏仿，如艾略特的作品，贝克特和莎士比亚戏剧也成为他的讽刺对象。格林童话的白雪是一个美好象征，而这里白雪22岁，黑发美人，身上有很多痣，7个侏儒每天为公主服务，为首的比尔讨厌白雪，而白雪也讨厌做一个家庭主妇。简是一个巫婆，保罗是白雪等待的王子，可这个王子有一个预警监视白雪的系统，他挖了一洞穴进行驯狗，简给白雪准备了一杯毒酒，而保罗在巧合中饮毒酒而死去。这是一个世俗化的白雪，巴塞尔姆的戏仿其目的便是揭示现代生活平庸无聊的本质。这部作品其主要成分并不在对白雪戏仿，揭示现代生活的荒诞性，因为作为主题这种反英雄、渎神已没什么新意了。重要的是《白雪公主》多方面呈示出来的美学原则对20世纪60年代以后美国小说创作的影响。小说是以元叙述方式重构白雪公主的形象的，他的方法是戏仿人物，形象是不确定性的。语言上采用片断碎片化，文字上采用异体拼排，使语言图案化。文本的平面化和非原则化，所以这个小说的意义都在文字上直接说出来。白雪及7个侏儒的活动都是非原则的。人物可以改写自己的行为方式。人物非个性化，也没有一种文化上的自我指认。在《白雪公主》中不仅人物是反讽的，故事、语言、事件构成的非逻辑关系，双重文本的互相征服均是反讽的，因此人物上构成多重反讽，语言和情绪上是散漫随机性反讽，在整个语境中由于必然性的崩溃，人物与事件是或然性的反讽。这一切构成了元叙述的语言特点，嬉笑怒骂，荒唐调侃的一种无拘无束的散漫语言，整个文本荒诞性反讽，其反讽的特质便在语言的各个环节里弥漫性地表现出来了。这是一个什么样的文本，拒绝了所有意义上的解读，抵制你明白地寻找文本的清晰内涵。最后你只能就小说的荒诞性而回答问题，在一个荒诞世界里没有任何意义生存的可能。最后作家提出了15个问题作为问卷

调查，其中有严肃的也有调侃的，如果读者进入了回答的逻辑圈套就会发现，我们的理性严肃问答刚好是对文本及问题的一次嘲讽与戏弄。这个文本是有史以来对小说规范与意义的彻底颠覆的一次写作。在该文本中巴塞尔姆的两条创作原则后来成为了后现代小说的经典美学原则：第一，滑稽模仿。第二，分节碎片化的写作。也许这两个原则在其他作家那儿可能出现过，但巴塞尔姆在《白雪公主》中非常明确地把它作为了两条美学原则。

在当今文学创作中戏仿性元叙述也产生许多很好的长篇小说。英国作家巴恩斯的《十又二分之一卷人的历史》和《福楼拜的鹦鹉》均成为戏仿性元叙述长篇小说，前者以诺亚方舟为载体汇集了各种不同的历史加以戏仿，而展示却是现实人的思想状态，类有一些故事新编的性质。后者主要叙说福楼拜的生平与创作，但又不是严肃的学术考证，而是夸大了他的日常生活，第14章完全是一组文学评论试题。作者自己也承认这是纯粹的故事新编，因而书中提到了许多历史名人和今天人们的生活情状。法国作家贝纳基斯塔将大众传媒作为戏仿对象，以长篇电视剧《萨加》为对象，四个创作者辛辛苦苦写成了连续剧《萨加》被否定，最后又重写80集，这是一部关于电视剧创作的小说，也是一部关于电视剧组制作的介绍，以几个知识分子内心独白的叙述，采用了很多后现代技术手段，把电视剧故事与写作生活现状重现叠加，揭示今天大众媒体的现状。在这些当代写作中，最值得重视的，我以为是美国作家奥里弗·萨克斯的《错将妻子当帽子》，首先这是一个非常精彩的精神分析文本。其次把人们本能的英雄崇拜，各种历史寓言中的原型人物的特征总合起来，在一些精神病患者身上体现，这是一种复杂的历史人物戏仿。小说侧重在生理和精神上分析这些患者的病因。这个诊断医生，叙述人自己也在写一部《觉醒》的小说。这部小说对病人的精神分析均是采用元叙述方式。在语言上自由无拘，并采用了许多图案，解剖图表，文字和形式都很活跃，由于作者是医生，那些分析均是很专业的。这本书出版于1985年，已经20年了，在中国基本没引起太大的注意。这是中国作家的遗憾。以我个人的看法这是一本极为现代的戏仿性元叙述的典型文本，而且也是一个最为典型的精神分析文本。这样具有代表性的文本，它的产生是极有难度的，应该受到我们时代的重视。

我们从元叙述的技术指数分析，很清楚地看到一个事实，元叙述最早仅是一个局部技巧而已，而且这个技巧很外在，容易识别把握，随着小说的演进，叙述作品的难度加大，元叙述的技巧开始繁复多样，演进成了一套复杂的修辞技术。进而在后现代时期发展成为一种潮流性文体，并产生杰出的巨型

文本，业已成为那个时代的经典之作。今天我们从小说发生学来看它，元叙述是作为小说元素发生的新技巧看待，还是作为小说批评分析的理论看待。以元叙述的性质看，在文本中它已执行了一套创作批评的语言，但它又不是我们的理论批评家的行为，而是叙述者的一种理性的自我指认，重要的是，每种元叙述均是从文本叙述出发而自我生成的语言现象，它不是外加的，不是对一个文本整体上的封闭评论，而是文本语言自身的一套生成循环系统，每一个作家都会由叙述的独特而产生一套特殊的与众不同的元叙述。它不仅针对整个文本，更重要的它针对文本章节字句的细微末节，生产一些令人意想不到的语言现象。由于叙述人在文本充当了两种角色，使文本从创作到批评形成了一个自足的系统，因而元叙述文本又是一个拒绝批评的文本。这样文学史上元叙述文体便成了一个非常特殊的现象，从而对作家也提出了更高的要求。他不仅是一个作家，还是一个理论家；他不仅有一套丰富的感性语言，还要有一套深刻智慧的理性语言。对于文学他必须是一个总体论者，具有高屋建瓴的思想穿透能力。最重要的是每个元叙述作家必须有一套独具特色语言表述。使叙述语和元叙述语高度融合(不能成为两张皮)，是一套不露痕迹的文本话语系统。

元叙述语言的特点：其一方面，纵横开阖，恣肆汪洋，如果叙述语言要精致准确，而元叙述语要求杂混开放，语言枝蔓丛生。其二方面，反思生动，体验极端，元叙述是针对性的，因此对现象必须反思，要有新颖的见解。叙述讲究由事物感性的生发体验，而元叙述的体验是反思过了的，容易走向形而上，走向极端。其三方面，元叙述要摒除单调机械的套话，应该议论风发，语言要华美机智，意含丰富变化，一般说来元语言要有连绵感，高密度的知识信息，语言想象是细部的曲折翻新，想人之未想，发人之未发。其四方面，元叙述要遵守客观时空的真实，但又要拆解现实的虚伪性，重要的他要重建一个新的艺术真实，新的语言空间。把故事背后隐藏的东西放到前台，让隐私性的东西成为一个可写因素，把写作过程也纳入故事的系统。其五方面，元叙述可以毫无拘束，什么样的语言形式都可融入，例如图画、图表、符号、论文引证、诗体、书信体；典雅的、通俗的、反讽的、幽默的。丰富的语言形式给视觉带来差异感、混杂感，可见叙述的综合建构能力很强，兼容性强，还可以包括字体的综合运用，这一些对打破汉语的固态感、稳定感有好处，由此而形成语言的变化之美，流动之美，错杂之美。这五个方面并非元叙述语言上的全部特征，只是大致的感到它和其他语言的区别。其实元叙述语言大可以到天马行空，小可以是词汇的微观考古学，可以这么说，有元叙述文体便有元叙述语言表达

的特有现象。而且它是与众不同的，通观文学史，元叙述语言最是一个独特现象，和任何文学语言没有类比性。因为任其一种文学语言都是单纯的保持一种该文体特色。例如浪漫主义、象征主义、现实主义都会有它自身的独特性，相互之间容易比较区别。但元叙述文体的语言它不是一个单独系统，它是两种语言系统的叠合。该文本的语言与元叙述针对文本新生成的关照性语言两者的组合。这便使得元叙述语言有杂种性、糅合性，有一些临时建构的语言成分随机性插入。因而元叙述语言很难有一个固定的模型，那些分类也仅指出元叙述在不同语境中功能、作用的差异。由此可见，元叙述语言是灵活多变的，在不同文本和不同作家那儿呈现不同风貌。

五、作为先锋的元叙述

元叙述最早同古老小说一同产生时，并无先锋可言，例如在《一千零一夜》中，或中国的唐宋传奇之中，为什么？这是因为元叙述与叙述的目的保持高度一致，其意图在于佐证文本叙述的真实性，强调故事与人物是作者生活中真实的发生。元叙述与叙述的这种无距离正好泯灭了先锋性。大约从《项狄传》开始元叙述便有先锋性出现，它采用的是叙述者与想象读者间的对话，而这种对话强调的是艺术与生活间存在的差距，揭示的是矛盾性；另一个重要特征是斯特恩的元叙述保持人物低于语境，具有反讽性，透视的是生活中某种荒诞的东西，目的与功能也就不一样了，这使得叙述与元叙述拉开了距离，二者间形成一种张力，这样就提供了一种新的可能性。这样对我们的叙述性艺术，便出现了自反性质疑，这种对待传统的态度刚好是先锋性的，也就是说有了艺术自律以后的反动，这种自反性的思考和自反性语言正好提供了艺术上新的认识与要素，那么从本质看，这便是先锋的。

元叙述先锋性的第一个特征，便是揭示艺术与生活之间的复杂关系，而保持对艺术的多元理解。传统文学相信模仿的力量，相信我们生活中有故事产生（包括历史的），含转化成一些伟大的艺术故事，我们现实主义杰作均是对生活作符合历史规律，又是真实细节，又是时代典型代表的反映。历史生活真实提供了我们小说艺术的真实，并作为基础。元叙述第一个革命性反动便是指出，小说虚假性的本质。它只是我们虚构的、编撰的一个满足我们欲望想象的故事而已，小说与我们的真实生活无关。小说一下从无比崇高的地位上滑下来，从此与历史和现实拉开了距离，而且生活与小说之间是一种矛盾、对立，相互揭露的不相容关系。这是本质的，因此而保持了小说作为虚构

想象艺术的魅力，也就构成了显示生活与小说之间的巨大张力。另外说到小说与生活的调节、生成、反映性关系则因艺术意图而建立的一些客观规律，一些艺术手法也是我们小说创作必不可少的一些元素。元叙述让我们看到的是现实与小说的矛盾性，其他才是小说的统一性。这一先锋性基本上作为现代元叙述的首要特征而确定下来的。

第二个特征，元叙述是作家对一个文本的创作和艺术批评的理性反思。它的先锋性在于对一个文本是由作家来进行自我指认的，文本的叙述目的，针对叙述的元叙述评价都会建立在一种总体论上。对传统的反叛是理性的，是开宗明义的，保持了一种很好的批评姿态。例如《客迈拉》常鲜明地、锐利地揭示了神话英雄的虚妄性。一般性来说元叙述对生活的批判，对艺术形式的反抗都是彻底的、深刻的，是一种不留情面的猛烈。元叙述成为现代艺术手段，从来就保持一种鲜明的批评意识，因此元叙述文体基本上是一种否定性艺术。

第三个特征，元叙述是一种复杂艺术形式的综合，它利用了所有的形式，但在元叙述过程中这些形式完全是新艺术的含意。例如元叙述揭示荒诞性时，不是一种引人发笑的形式，而是一种人类存在的本体上的意义缺失，荒诞是一种巨大的悲喜剧。戏仿不是传统意义上的形象模仿，而是滑稽的、嘲弄的、反讽的，一种尖锐深刻的批判意识，把传统理想形象毫不留情地撕毁破灭它。表面看来还有许多过去的形式痕迹，而内涵上的批判却是前所未有的尖锐。传统写作过程被神圣化和神秘化，元叙述把一部小说写作过程作为小说的有机部分，是客观地表述写作的故事，是世俗情怀的现实关怀，是去神秘化的，打破一种写作神话。对于很多传统的技法也是反其意而用之。有化腐朽为神奇的效果。可见元叙述的先锋性还在于对旧有的形式全面破坏，从而构成新的艺术效果。

第四个特征，在元叙述中一般都会集结多重文本的形式，互文性彼此侵略，戏仿性的颠覆的几种文体均是修辞手段极端繁复的，而且形式创新感特别突出，这从《微暗的火》、《客迈拉》、《白雪公主》中我们可以清楚地感受到，可见元叙述发展到今天特别注重形式上的创新（尽管巴思认为形式已经枯竭了）。但每个作家仍不遗余力，想出各种绝招，《要不要拉倒》、《寒冬夜行人》也都构想出极端的形式，在形式感的极端追求上，元叙述文体应该说是极端先锋的，几乎可以这么说，凡以元叙述文体作为实验的文本基本都是极端先锋之作，类似的还有《哈扎尔词典》、《人生拼版图》、《书信集》、《文体练习》、《东施效颦》、《六月庆典》、《新星快车》、《错将妻子当帽子》等，我们注意到这些几

乎都是集中在长篇领域里的实验。从地域上说凡实验的极端之作均出自美国、英国、法国,往往伴有一种创作潮流。例如美国的元叙述和后现代主义小说相连,法国勃兴的是一批新小说,或新新小说派。从大量的实验之作看,先锋们几乎必须得使用元叙述,这值得我们深思,因为实验小说必须是多种技巧的综合运用, 没有元叙述的策略也就几乎不能达到技术手段的综合运用。由此可见,元叙述应该是我们所有文学技巧中一个最自由的艺术方法。它可紧扣叙述特征,也可以超出于文本之外,可以在字词句行间游走,又可以俯瞰把握文本整体来评述。元叙述还可以把所有文学上的技巧随机性拉入文本中谈笑风生,又在瞬间把某一方法踢出局外。因此元叙述最得实验艺术家所喜爱。

第五个特征,是元叙述常把对自己文本的尖锐批评拉进来,甚至自我否认文本中最糟糕的缺点,进行自我毁灭式的实验,这也是传统作家不能面对的,理性上说只有一个作家自己最清楚写作最失败的地方。反之也就给了读者最大的自由度,因为作家承认自己的失败自毁形象,正好要读者扬弃这一部分,或仅作为参考。这一点我们可以视为作家行为上的先锋性,实际上一种强烈的自我批判本身也是一种先锋精神。由于意图谬误,这些作者认为不成功的地方, 又是他某一侧面的优点。我们说了元叙述的五个先锋性特征,实际从元叙述的现代性技巧开始,元叙述本身便是先锋的,因为它总在不断地批判文本中不洁的因素,企图找到一些新的东西。元叙述自身也就永远处于这种探索之中。也就永远处在一种折腾他者的时候,也就毫不留情地折腾自己。这种自反性已成为文本的动力系统,而且是不断在文本内循环。从这一特征看它最接近我们理解的现代性。

第八讲

碎片与拼贴

把碎片与拼贴放在一起来，并非他们的对立因素，而是他们内在的相连因素，在任何情况下二者是不可分离的，这表明了碎片并非是一个独立的局部，拼贴也不是一个机械的整体，我们应该从世界的根本属性上去看碎片和拼贴，用一个专业的词，那应该是独立与整合的关系，它们既是矛盾的又是统一的。同时我们从碎片看拼贴，或从拼贴看碎片，其间有一个认识论，如果用新学科探研时，拼贴还与碎片具有拓扑学性质。无论从创作发生学还是从理论批评看，我们都不能把这两个概念孤立地理解。

一、碎片与拼贴的含义

什么是碎片？碎片（Fragments）在含义上指片断，破碎的点状，被隔断的各个局部。我们说的碎片指文本上一个一个的片断，也指一个语段之内的各种破碎状态的词语。因而它是一种形式，即写作的形式，它产生于古希腊罗马，也产生于中国的孔子。类如一种语录，所以它是一种古老的文体。所不同的是在不同的历史时代碎片形式从性质上会有极大的差异性。其基本特征是以零散的片断出现。

碎片，我们还同时理解它是一种思维方式。思维的特征有连续与间断，点状与线状，碎片便是这种间断了的点状。有人认为本雅明的《单行道》便是这种思维的残片（《单行道》5页，江苏人民出版社）。把碎片理解为思维的残片，这个看法是错误的，人类有两种思维方式：理性思维是连贯的逻辑的，呈线性状态。非理性思维是跳跃的、间歇的，为一种点状而且是直观感性的方式。无论哪种思维都用语言呈现，碎片便是将语言从一种逻辑状态下解放出来。

碎片除了对世界事物的基本状态的一种揭示以外,同时还表征为两个方面:一是时空关系的碎片性;二是情感体验的碎片性。我们大家最为熟悉的现代性,它便展示为碎片的特征:现代性就是过渡的、短暂的、偶然,就是艺术的一半,另一半是永恒和不变[(法)波德莱尔《1846年的沙龙》424页,广西师范大学出版社]。这种瞬间流逝,不仅是时间特征,也是现代性理论的特点。从心理学讲,情感与体验也具有这种偶然的继起,流逝怀旧的感觉,短暂的出现与熄灭。从理论写作的历史看,许多原创的典型理论都出于那些伟大碎片式写作的理论家那儿,如孔子、柏拉图、尼采、柏格森、西美尔、阿多诺、本雅明都有精彩的文本。

碎片在文本中只是一种表征,我们一定要推悉它背后更深刻的原因。碎片的物质其实是意识的特质,思维的特质,同时它和一个人精神与生理特质相关联,意识组织一切感官活动,它统觉人在特定状态的各种直接经验,是知觉思维、情感、欲望的基础,意识调控着注意的信息量,意识分类各种经验状态,意识对各种记忆输入作出判断。简而言之,意识是处于活动状态的,这种活动通常以点状凸现在脑神经的屏幕上,有强弱大小之分。以我个人看法它受个人身体节奏的控制,包括呼吸、内循环、器官的调节等,在意识的范围内我们看梦境、幻觉、催眠、麻醉、兴奋之后人的一切感知无不呈现为碎片状态。再看思维,思维过程也许呈连续性,但以什么对象作为思维依据,也就是说思维即想的意念,它必须落实到一个具体的点,这样才可以称之为思维是人脑对现实事物间接的与概括的加工形式,思维才能以内隐或外显的语言或动作形式表达出来。每一个思维点,或一个具象,或一个概念,或一个感觉都是一个碎片的形式。思维运动过程是在加工、过滤、推论这些碎片,然后产生一个结论。因此我们可以说碎片是世界事物与人类精神状态一个最基本的形式。

拼贴(Collage),即把不同元素的碎片黏合在一起,这个词原意为贴(Coller)是由绘画中转借到文学创作中来的,最早由立体画派与布拉克和毕加索共同创造的。布拉克的《葡萄牙人》是一幅分析立体画,各种几何体以线条隐约相连成人物体,值得注意的是该画中叠进去了一些数字符号和模板文字,这是一种把预先印好的图案贴入他们的构图中。1912年5月毕加索创造了《制造藤椅的寂静生活》,这便是一幅图案拼贴的拼贴立体画。这种方法最先由艾略特在《普鲁弗罗克》中使用,在小说中后来有了《美国》三部曲,帕索斯集中使用了这种拼贴法,巴勒斯在20世纪60年代初的一系列小说中使用拼贴的方法,不过他称之为布里恩·吉辛的剪贴法。到巴塞尔姆的《白雪公主》把这种拼贴技巧推到了极致。

如果我们不局限于某概念起始，实际拼贴方法也是一个古老的方法，我的意思指有碎片写作开始便有拼贴的原则，仅在于并置方式发展到后现代时期更加复杂多变了。在绘画中修拉的点彩派和克里姆特的分离派均是色彩上的拼贴方法，小说中的《项狄传》、《好兵》、《吉姆爷》也是最早使用拼贴方法的。如果我们探讨戏剧形式构成戏剧场次、场景、角色的轮流上演无不是一种碎片方式的，因而戏剧也是多种拼贴，配乐、置景、人物、道具、动作与演唱在一个舞台上同时，或者轮换出现，其技术原则一定是拼贴的结果，仅在于拼贴中的和谐与非和谐方式。

总体上说，拼贴指并置那些相异特征的元素，绘画中多采用实物拼贴，如报纸、线索、碎物等东西，小说一般在打破时空关系的连贯性，使事物属性不同的，人物之间不和谐的形象反差，或者是文体类别的不同类型的拼贴，拼贴时一般采用非理性原则，顺手拈来构成不和谐的画面，一种意想不到的打破文本的统一性，以此形成不协调的比例关系，在一个特定的时空内有一种不和谐感。这种拼贴方法在超现实主义、达达主义、波普艺术、表现主义、行为艺术中广泛运用。

二、碎片写作的方法及发展

人类文明的早期时代能流传下来的经典，基本上都是碎片写作方式，一般都是大师们思考的精华。这时的碎片体表达方式有格言式、对话式、论争式。伊璧鸠鲁生于公元前341年的雅典。今天所能见到他的作品大都为碎片式。他是一个喜欢写概要的人，因为他强调背诵，他的《基本要道》共40条，《梵蒂冈馆藏格言集》共81条，《贤人集》共33条。伊璧鸠鲁在给皮索克勒、梅瑙凯、希里多德的信都是分条目按类别列出纲要。中国孔子生于公元前551年的鲁国，他的著作20篇为后人辑录的，基本上是碎片式的语录体。据说老子早于孔丘一百多年，他的《道德经》共81章，全部为81个碎片。最短的才21个字：反者，道之动；弱者，道之用。天下之物生于有，有生于无（《老子庄子列子》30页，岳麓书社）。这就是著名的无中生有的哲学。

我们再看伊璧鸠鲁的格言，

77.自足的最重要的意义就是自由。

78.高尚的人主要关心的是智慧和友谊；其中，前者对于此生有很大的价值，后者对于一切时候都有好处。

79.宁静无扰的灵魂，既不扰乱自己也不扰乱别人。

(《自然与快乐》50页，中国社科出版社)

这里抽取的三个片断极为精粹简短，而且碎片与碎片之间没有逻辑联系。我们透过古典的碎片写作可以发现如下几个特点：1.这些碎片基本不引用前人的思想成果。偶尔插入一些民俗语言，仅作为象征隐喻。2.古希腊罗马和中国东方的碎片写作均是一些原创性理念，是他们确立了人类历史发展的基本观念。3.碎片保持直陈性，没有任何多余的东西，能指与所指保持高度统一。在人类文明的早期这些碎片写作都是发现式的、原创的，因此而成为后世的经典，它的写作并不在文字技巧上，而是在思想观念上，是一种天才智慧的表达，平常人没法写这些碎片，今天也许还可以创作这样的碎片，但难度极高，因为所有的观念都被古人偷完了，新的发现需极大的天才。古代在文学上有一种碎片写作，例如中国的古歌谣，西方的史诗《奥德赛》与《伊利亚特》虽然非常巨大，但局部仍保持了一些碎片方式，卢克莱修的《物性论》是一部罕见的文学与哲学相结合的巨著，他的碎片方式还比较明显，不过这些都不算严格的碎片写作了。人类文明大约有两千年之久而类碎片写作减少了，都写成了逻辑严密的巨著，可是到了近二百年时，碎片写作突现出一个高潮，最高峰是在近半个世纪。这是一个很有意思的现象值得特别的研究。

古典时期的碎片写作还是一种非意识状态，作为格言与警句，并非独立的文学写作。有意识的碎片写作是浪漫时期，具体说发端于德国的耶拿派。耶拿派是以德国耶拿大学为基地，曾有席勒、施莱格尔兄弟、蒂克、费希特、谢林在耶拿的活动，诺瓦利斯也在耶拿读过书。在1805年以前称浪漫耶拿派，以后称浪漫海德堡派。耶拿派出版了《雅典娜神殿》杂志，主要发表诗歌与小说，大量的文类是这种碎片形式，F·施勒格尔有《碎片集》专著，是浪漫主义的美学宣言，诺瓦利斯是这种美学风格的实践者，《夜之颂》把诗和散文交混组成大小不等的碎片，另有大量的碎片集。鲁德维希·蒂克的长篇小说《法郎茨·斯特恩巴尔特的游历》不仅具有部分碎片的特征，同时还是互文性和跨文本写作。另外他同瓦肯罗德尔合作的《一个爱好艺术的僧侣的衷心倾诉》跨文体混合更复杂，把绘画、音乐、诗歌、散论、雕刻、建筑各种方式融合在一起，这部超文本著作产生于1797年，是继斯特恩1760年《项狄传》以后更为复杂而综合的一种写作。

浪漫主义碎片写作的特点：其一，理论的感性化。施勒格尔的碎片是宣扬浪漫主义美学原则的。同时又是一种感性的社会批评：

被称为上流社会的，大抵只是许多磨光了棱角而拼凑起来的杂烩。

[24]许多古代人的作品已成为断片。许多现代人的作品则刚刚开始成为断片。

[29]机智的灵感乃是有修养的人的箴言。

[30]一个风华正茂的姑娘是纯粹的善的意志最具魅力的象征。

[116]浪漫诗是渐进的总汇诗。它的使命不仅在于重新统一诗的分离的种类，把诗与哲学和雄辩术沟通，它力求而且也应该把诗和散文，天才和批评，艺术诗和自然诗时而混合起来，时而汇于一体。……

浪漫诗包罗了一切稍有诗意的东西。

浪漫诗还在变化之中，它永远只是在变化，永远不会完结，这也是它真正的本质。……所有的诗都是，也应该是浪漫的。

[206]一个断片必须像一部小型艺术作品一样，与周围世界隔绝，必须像刺猬一样自身内部完善。

（弗·施勒格尔著《雅典娜神殿断片集》51－149页，三联出版社版）

施勒格尔有多种断片集，上选为《雅典娜神殿断片集》共449个碎片。其中第116条是施氏的浪漫美学宣言，核心观点：一点，浪漫诗是融合一切的综合艺术。二点，诗是前进的永远变动的艺术。三点，诗越是科学的就越是艺术的。

浪漫主义碎片写作特点其二：是敏锐的，感性现象的表达，并不是逻辑推导的结果。

[62]印刷出版与思维的关系，就像产房与初吻的关系。

[63]任何一个没修养的人，都是自己自身的漫画。

[64]温情主义是被阉割的非法活动的精神。

[65]许多赞扬都通过他自己的小气，从反面证明了他们偶像的伟大。

（引文同上第82页）

59.每一被人喜爱的事物都是天堂的中心。

61.个体只具有兴趣，所以，所有古典的都不是个体的。

62.真正的信就本质而言均是诗意的。

72.哪里有儿童，哪里就有黄金时代。

73.寓言学包含着原型世界，它包括古代、现代和未来。

（诺瓦利斯《断片》转引自《德语诗学文选》上卷295页，华东师大出版

社版）

这些碎片中含有一种特殊的语言敏锐感，一种平常而随机的感觉被提升，敏锐地突出出来，成为一种特殊的智性过滤的材料，通过追问的方式成为思想品质和语言的灵魂。这样一种日常性的事物便变成了某种精神的标志。例如印刷、兴趣、温情、赞美、事物、信、儿童、寓言都是我们平庸生活中常见的事物，一般意义的理解都是功能作用的，呈现事物本身的平常性，但作者把它们置于极端，一种特别的语境，这些事物便敏锐地突出了，转义为一种新颖的、反常的含义上，而它们之间又并不建立必然的逻辑联系，是诗人一种直觉的想象。

浪漫主义碎片写作的第三个特点是：一种情绪喷发的偶然性产物。词语之间是一种联想式的组合。犹如精神力量对罕见奇特之环境做出敏捷而微妙的回答：偶然性要求精神的快速反应并使这种反应丰富多彩。偶然性总是为别具一格的敏捷反应提供大量素材。格拉西安的话第一层意思指在众多事物之中不要逻辑思考，要感性地快速反应。第二层意思指偶然性总是在大量的事实中抽象出别具一格的东西。（引文出自《诗学史》336页，百花文艺出版社2002年版上册）。

我们从施勒格尔《断念集》中取几个碎片来看：

22.美德就是变成活力的理性。

26.机智是想象的呈现和在外部的闪电。

63.对基督教真正的中心的窥视，是一种罪过。

77.荣誉是关于正直诚实的神秘。

127.妇女们不大需要诗人的诗，因为她们的本质就是诗。

这里我们对美德、机智、基督教、荣誉、妇女有无数材料举证，也可以有各种方式定义，又可以阐释与说明。而施勒格尔几乎全不取该事物相邻近的事物与含义来推导。仅寻找一种模糊的感觉，找出它们神秘而偶然的联系，从而表现出格言警句式的直陈，这种极端的表述并不留给任何逻辑思考的余地。

浪漫主义又给碎片写作带来一些什么东西？我想最重要的是一种精神，一种自由放纵的思想自由，这种精神成为一种动力使那个时期浪漫主义作品都充满了流动之美，一直到形成浪漫主义大潮（即雨果的自由精神）。同时也

导源了古典写实型向浪漫才华型的转移，浪漫主义的诗歌、戏剧大抵都是天才的产物。一种激情的表演。在回瞥中他们是一种怀乡恋旧的感伤情怀，展示未来时他们充满了理想的乌托邦。简单说是一种激情和才华的产物。浪漫主义带入碎片写作中的第三个特征是个人化的风格，这是一种十分强烈的印迹。施勒格尔说，如果谁觉得哲学或诗是一个个体，他就理解了哲学或诗。个人的风格化也许是浪漫主义在技术上的一个核心特征。因此他又说，技巧就是有个性的角落(见于《批评的断片集》)。从这个时候起碎片写作成为一种自觉的文体，在施勒格尔数以千计的碎片写作中有多处专论碎片写作的美学特征。他认为每一个碎片都是自足的整体，要有充沛的意义。每一个碎片均应该是神性的(I dee der Gottheit)，神性是一切碎片的碎片。所以浪漫主义带入碎片写作的第四个特征，那就是碎片美学，从此碎片有了它自身一些美学上的规定性。不同的仅是每一个时期的碎片写作有它不同的一些艺术与审美的规定性。

现代主义碎片写作是一个关键的桥梁。它架通的是古典碎片、浪漫碎片与后现代碎片写作高峰的桥梁。

现代主义碎片写作是一个复杂的状态，表面看起来碎片文本并不多，但碎片写作在现代主义时期的变化却是实质性的，我们不妨分为两大类来看：一类是碎片文本；另一类表面并没碎片文本的特征，但文本内部却充满了碎片特征。我们先看看碎片文本这类的基本状况。

现代主义碎片写作中的碎片文本我们可分为几类情况：一类是思想理论的哲学著作，这是一个很庞大的类别，依我看来现代思想的根在尼采(包括叔本华)那儿，尼采几乎一辈子都热衷于碎片写作，最早的文本是《人性的，太人性的》(1878年)到《查拉斯图拉如是说》大量采用箴言方式表达思想。克尔恺郭尔是一位更早于尼采的哲学家，他不仅有碎片式的哲学写作，《勾引家日记》(1937年)，并在《对于哲学断片的非科学的附言的结论》中反黑格尔理性主义，推崇人的感性存在，对碎片写作提出了自己的见解。

二类是美学理论著作。这主要指阿多诺的《美学理论》巨著，很难想象一部巨大的美学著作以碎片方式构成。这部书年代稍晚(1970年)，但我们认为它基本上是现代主义艺术的审美观与总结。批判的是古典美学理论。大量地讨论了艺术与社会的美学和美的形式因素。特别对审美现象作具体的分析，阿多诺选择碎片写作本身便意味他的态度，他真正确立了一种碎片美学。

三类是指碎片式的文学作品，代表性的文本是西美尔的《门与桥》、克拉考尔的《职员》、《柏林和其他地方的街道》、本雅明的《单行道》、《拱廊街计划》

等。

另一种是非碎片文本的碎片写作。现代主义各流派的文本大致保持了单个文本的完整性，同时产生了许多巨型文本如《追忆似水年华》、《尤利西斯》，从外部形式我们看不到文体的碎片特征，但几乎无一例外的现代主义所有文本的内部都刻录着叙述者和人物的思维上的碎片性。这种碎片性是本质的、决定性的，在这个意义上理解与一批思想家的碎片性思维有关，他们是克尔恺郭尔以后的，西美尔、柏格森、克罗齐、弗洛伊德、莱格、克拉考尔、本雅明等。

现代主义是一个庞大的文化思想潮流，严格意义上的先锋派也产生这一时期，我们在这里有必要把先锋、现代性和现代主义三个概念加以明晰一下。现代主义是一个总体的思潮运动，始于19世纪80年代，终于1972年7月15日15时32分（被特·布莱克根据密苏里州圣路易城建筑被炸毁而特定的时刻表）。也就是说这个现代主义思潮恰好约一百年。但这一百年产生了众多的思想的、美术的、音乐的、文学的各种流派。而先锋是一个历史时代的伴随物，按常理历史上任何文化分期中都会有先锋存在，在一个特定时期中先锋便站在时代事物的前沿并起着革命性作用。但先锋一词的产生却比较晚，准确地具有文化与政治意义的先锋产生于1878年巴枯宁主办的《先锋》杂志。先锋在特定时期会阐发一种观点，展示一种风格，激起一场运动，同时它还会有固定的模式与方法。先锋一般以背反的方式在形式领域创新。现代性应该是启蒙运动与现代工业的产物，准确的概念产生源于波德莱尔定义。为什么我们谈论碎片写作要提到这三个概念呢？特别是现代性这个关键概念。这是因为古典的碎片与现代的碎片在这一时期有了性质上的变化，而真正的碎片有它时代与理论的背景。从历史时代而言它的总特征就是马克思说的，一切坚固的东西都烟消云散了。另外碎片与现代性定义极为相关，即现代性就是过渡的、短暂的、偶然的。这表明了现代性的时间关系，为什么会这样，这是因为工业革命首先改变了人们最基本的体验，时空关系的变化体验，空间缩小，时间加快是一切现代技术发展的首要标志，人们更加快速地体验到了现代性是一种即时体验，因而一切社会网络的日常生活也随之发生改变。人们只有在现代才真正切实地感到人与他周围的一切关系都碎片化了。这样同步的人的思维也碎片化。因而也表明了碎片化写作，并非一次异想天开的虚拟，它和现代性、思维、人在社会处境中的状态是一致同步的。

同时还有一个更深刻的原因，一方面是资产阶级兴起，维多利亚时期的中产阶级勃兴，时代人群的精神气质与大都市扩展密切相关，都市人的城市

病、世纪病均与精神有关，这种快速的都市化的生活体验一定是碎片的。另一方面正好在1900年弗洛伊德的《梦释》出版，无意识成为人类的一个共识，潜意识活动特征是不定性的，跳跃的，偶然的，易逝而变化的，一般说潜意识也是碎片方式为点状，漫无边际地闪烁跳跃。基于上述一些因素，便内在地决定了现代主义文本必然具有一种碎片性的特点。

现代主义最早的碎片方式是诗人和小说家吸取了绘画中分离派、点彩派、立体派特点而形成文本，我们不妨称之序幕期，有亚当《阿克塞尔》、马拉美的《骰子一掷绝不会破坏偶然》、阿波利奈尔的《地带》、庞德的《诗章》、艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》、《荒原》，极重要的包括了斯泰因的《美国人的成长》、《软纽扣》，这一时期的碎片写作基本是从19世纪80年代后延续下来的，主要表现在诗歌领域里。

第二时期主要指表现主义、达达派、超现实主义的写作，斯特林堡的戏剧《朱丽小姐》、《同伴》、《债权人》一系列自然主义作品皆采用了碎片法，而且独创了一个术语叫秒录法，即把一个事物过程拆成无数片断，用读秒法启示那些瞬间，是来自书报的碎片、人性的碎片、华丽衣服的碎片，它们被拼到一起，构成了人的灵魂(《现代主义》82页，上海外语教育出版社)。达达派查拉的诗，《二十五首诗》(1918年)，戏剧《正面或反面》，该戏剧为绝对随意地书写，其中第三幕仅是三个演员各种动作行为瞬间静止的片断。达达派从绘画各种流派吸取技术手法如立体派、印象派、印刷术，同时力图写一种纯语言诗，例如许尔森贝克的《幻想的祈祷》。在超现实主义写作中提倡的是一种自动写作，即听凭意识自动不受拘束地流走，思维产生各种各样的碎片，不受逻辑联系的支配，凡归于超阶级现实写作的诗人和小说家本质上均是碎片式写作。代表性的有布勒东《磁场》、阿拉贡的《巴黎的土包子》，超现实主义的作家作品很多，布勒东曾经发表三次超现实宣言，每篇都写得很长，仅他所列举的人名就有20位，这些宣言中很多引文例句都是碎片式的。

第三个时期的文本主要集中在意识流写作中，主要的代表性作品有普鲁斯特的《追忆似水年华》、乔伊斯的《尤利西斯》、《芬尼根们的觉醒》、吴沃芙的《海浪》、多萝茜·理查森的《人生历程》，这是一个系列长篇共13部，作者用了一生全部的力量创作一部书。从长度来讲这是最极端的意识流文本。在美国有福克纳的《喧哗与骚动》、《押沙龙，押沙龙》。这一时期的碎片写作主要表现在意识的碎片性。

现代主义碎片写作这三个分期并不科学，从时间上来说这些作者均互相交叉，这种大致的分类是为了叙说的方便，给出一个轮廓感。重要的是我们

了解他们各种碎片写作的特点，以及他们为什么产生这些特征的。

1.城市意象的碎片。

> 沿着斯特兰德，走上维多利亚女王大街。/啊城，城，有时我能听到/在抵泰晤士街的一家酒吧间旁边/一只悦耳的曼陀铃的哀鸣/还有里面叽叽呱呱喧闹不停/那儿渔夫在中午憩息；那儿/殉道堂墙上有着/难以说明的伊沃宁的荣华，白的与黄的。/长河流汗/石油，沥着/驳船飘零/随着转向的潮水/红帆/广袤/到下风处，在沉重的墙桅上摇荡/驳船洗着/漂流的巨木/流下格林威治/经过群犬岛/Weialala leia/Wellala leialala/伊丽莎白和莱斯特/打着桨/船尾形成/一只镀金贝壳/红色，金色。

这是《荒原》中伦敦的碎片，这是一种纯客观的罗列，女王大街、希腊雕塑风格的墙、泰晤士河、酒吧、曼陀铃、教堂、渔市、格林威治大厦，女王和丈夫在游船上。有意思的是庞德删除的部分：[……（幻影般的）小妖精，在砖、石和钢中打洞！/一些头脑，离开了正常的平衡，/（伦敦，你的人民是在轮子上！）/记录下人行道上这些玩具的动作/追溯着这也许会卷起来的秘密文件，/又微微觉察到动作/喧闹，还有这般光线/]我们现在讨论一下庞德为什么删除这些部分，通过比较分析也可以提供我们碎片写作的技术。

第一，庞德留下的是伦敦里，河的帐篷支离破碎，最后的手指般的树叶/紧握……/空瓶子，三明治纸，/丝手帕，硬板合，烟蒂头/或者夏夜其他的痕迹。而庞德删除的呢，是伦敦，你杀死和哺育的拥挤的生命，/蜷缩在水泥地和天空中间，/对于片刻的需要作出反应，/对下意识振动，履行它正式的命运，/不知道怎样思想，怎样感觉/。

这个比较是非常明确的，庞德留下的是客观冷静的意象，而删除的是明确理念，如果把二者加在一起时，便使得伦敦作为观念写作太明确了。庞德另一个因素是讨厌那些带有观念词，如命运、感觉、意识、生命、杀死具有一种情绪上的激愤表达，会成为全诗一些不和谐的音调，我们注意这些观念词太大，是一种空洞外露的意识形态书写。

第二，通过庞德删节后的意象碎片更加图像化、含蓄化，避了诗歌大煽情，例如文件、轮子、玩具等有些含意明确的调侃，这会使整个诗歌的调式不和谐。

第三，庞德与艾略特都提倡非人格化写作，个人的特征不宜在诗歌中裸露出来，那么删除的部分正是艾略特对伦敦的一种明确态度，个性化的理念

批判。

我仅以此例分析，这让我看到了庞德的伟大和他的艺术鉴赏力，也提供了我们对碎片技巧的把握。注意，我并不是说诗中不可以有主观情绪的东西，例如意识流的碎片无疑都带有主观情绪的宣泄。关键在我们具体碎片写作的语境确立的是一个什么基调与准则。

城市意象的碎片，还有波德莱尔写巴黎的《恶之花》中第二部分《巴黎景色》，把一个病态罪孽的巴黎写绝了。关键是诗人通过巴黎一些表面繁华亮丽而写一种忧郁病态，使这些碎片充满了巨大的张力。如果追溯得更早一些的有施尼兹勒写维也纳，后来的乔伊斯写都柏林。我们关注城市，视觉可以从文化地理学去探究一个城市内部的秘密，但我们不能仅单一表象地提出街道名称，建筑风格，或统计数据等，重要的是把一个城市当一个活生生的人来写，城市是运动的。普罗夏松的《巴黎1900》中直接宣言说，巴黎就是一个人。巴黎是一部文化史，卢浮宫陈列的是无数画家的灵魂，巴黎圣母院几乎和维多克·雨果同名，埃菲尔铁塔记载着科克托记录的那一对新郎新娘，还有季洛杜在铁塔下祈祷，巴黎歌剧院还有无数艺术家的声音永远飘荡，巴黎是新思想的发源地，也是文学历史的时间隧道，它散发出来的精神气质成为世界话语的源头，它的血脉里还流着最早革命溶液，一定意义上它是世界文人的朝圣地。

2.人物形象的碎片。

艾略特用碎片写了文学史上一个绝妙的人物，一个世纪性忧郁颓废的代表：普鲁布洛克。一个现代性的哈姆雷特。我们看看这个人物：

那么让我们走吧，我和你，……让我们走吧（自然背景：暮色；城市背景：冷街、旅店、饭馆、长街险恶用心）让我们走，让我们去做客。/在房间里女人们来了又走/嘴里谈着米开朗基罗。/黄色的雾在玻璃窗上摸着它的背脊/（黄色的雾之后11句背景）准备好一副面容去见你想的面容/……在你的茶盘上提起来而又放下一个问题/有时间给你，有时间给我/还有时间一百次迟疑不决地想，/还有时间一百次出现幻象和更改幻象/……我头发中露着一块秃斑——我穿着晨礼服，腭下的领子笔挺/领结雅致而堂皇，但为一个简朴的别针系定——我是不是敢/扰乱这个宇宙？/在一分钟里还有时间/决定和修改决定，过一分钟又推翻决定（8句话写我眼中之物）。而当我公式化了，在钉针下爬/当我被钉在墙上，蠕动挣扎/……我在暮色中走过狭隘的街道/我看到只穿衬衫的男人，孤独地/倚在窗口，烟斗中的烟袅袅升起……（略省六节）不，我不是哈姆雷特王子，生下来就不是；/我只是一个侍从爵士……/满口华

丽的词藻，但有一点愚笨，/有时，几乎是个丑角。/我老了……我老了……/我将我的头发往后分?我真敢吃桃子? /我将漫步在海滩上，穿着白法兰绒裤子。/(略省二节)我们在大海的房间里逗留，/那里海仙女佩戴红的、棕的海草花饰，/一旦人的声音惊醒我们，我们就淹死。

这是普鲁弗洛克全部的直接形象。有意思的是主人公通过内心独白在写自己的形象，那种犹豫彷徨，自我反思怀疑又于心不甘地想改变现状，在生活的琐碎无聊中他又反复地修改决定，他只能在一间房子里自我絮叨，在无意义封闭的环境里他终于什么也干不成，最后在海里完结生命。各种各样分裂，重复的碎片都指向普鲁弗洛克，于是主人公便因此获得了一个整体的印象。

我们再看一个死去了的人。爱人，想想我们曾经见过的东西，/在凉夏的美丽的早晨/在小路拐弯处，一具丑恶的腐尸/在铺石子的床上横陈/接下来诗人从各个角度写这一具尸体:像淫荡的女子，敞开恶臭的肚皮，阳光下腐尸，壮丽的尸体，像开放花苞，苍蝇聚集在肚子上，还有蛆虫，臭皮囊流出脓液，膨胀的身体，愤怒的眼光，焦急的狗咬一块肉。　—将来，你也像这个腐尸。女王也会在白骨与腐朽之间，那些蛆虫也会吃美人。这是一个地地道道的腐尸碎片，但波德莱尔是一个矛盾的拼接，美也会死亡，美丽的尸体去了，但美与爱人还保留在精神的深处。这个人体碎片自身是矛盾的，生存和死亡，美丽与腐朽集中为一个形象，波德莱尔经常在沙龙里朗读这首诗。一时命名为尸体文学。

上文的两例是指碎片在自身的特质下(犹豫的与矛盾的)，怎样聚集而构成形象。这时往往单一个碎片是没有力量的，如同点彩派的色彩，分离派的色彩单独的点状是没用的，必须分色后又拼凑在一起而构成整体形象。

3.事物形象的碎片。

美国女作家格特鲁德·斯坦因有一部奇怪的作品，叫《软纽扣》，全书按实物、食品、房间三大部分构成。这部作品大量是名词性的，很少用动词谓语去构成，词汇的形象便是她表达的目的。玻璃、西红柿、杯子、邮票、一把刀、一把椅子，如果加修饰语都是不和谐搭配，例如受伤的颜色，翡翠的邮票，失明的器皿，词语间是冲突的，产生一种强烈的间离效果。《食品》那章中的"黄瓜"一把剃刀不少，不是一把剃刀，滑稽透顶的布丁，红的而且转租的放进去，稍作停留，依靠一次渺茫进去选择，依靠，依靠白的拓宽。物体与颜色的配置是奇怪的不和谐的，你如何去审视红、白、绿，需和作者与读者共同唤起审美想象。这部作品完全是语言拼贴构成的综合画。布拉德伯里评价她说，通过把立体

主义的综合和超现实主义的联想糅合为一体，语言的片段便可以对一个物体或主题的命名开始，然后发展到语言联想、心理联想、节奏联想和各系统。任凭于联觉的意识，坚硬的物体可以变成软的，软的可以变成硬的，正像本书题目本身所包含的意思(《美国现代小说论》50页，北岳文艺出版社1992年版)。事物碎片并不是我们在一个空间里并列着许多器物便可以了的，事物居于空间时都是作家严格挑选了的符合于该语境的物体，否则我们只要搬运事物便了事，这有许多潜在的组合规则。另一种情况是作者故意破坏理性原则，随意地置放事物，注意这里有一个高度感觉化选择，看似漫不经心，实际含有惊人的直觉。20世纪80年代读乔伊斯《一个青年艺术家画像》时，他写海滩上的沙地，全是碎片，零散地掷置物体，如半截木板，抠开的贝壳、枯草等给我留下深刻的印象。在何地何时置何物是很有讲究的，千万不要随意在文本空间里乱堆垃圾。

4.环境碎片。

现实主义环境是有机连贯的描写，而环境碎片是从绘画，或者表现主义戏剧中移置来的，一般说来环境碎片另有自身表意的，或象征的标志。我们一般所言的环境碎片是环境中的物体不和谐的配置。

[后台。《残废人》。巨大无比目力所及的大厅，低低的屋顶沉重地垂下。一排排的床铺，里头躺着穿灰色衬衫的残废人。不知何处走来卫生兵。]

…………

[教授同他的随同上身披敞开大衣，可见内着华贵的黑色小礼服。他脖子上是一个死人骷髅——眼窝透过金丝眼镜微微闪光]

…………

[卫生兵竖起一正方形银幕。一个卫生兵抬手。七个裸体的残废的人犹如上了发条的机器，从不知何处迈步走上。他们的身体由躯干组成，没有手脚。代之而起的是机械地晃动，摇摆的黑色人造手脚。他们列队到银幕前。]

…………

[七人完成向左转。这时聚光灯亮起，把白炽的光束投向这面部带着同样呆板表情的七人]

(《现代西方戏剧流派作品选》244—246页，中国戏曲出版社1992版)

这是恩斯特·托勒戏剧《变形》第六景的环境布置。这个舞台环境是确定的，但他的人物不知从何而来，而且人物均是非人的，骷髅头、机器人、仿造人、残废人如此不协调地置于一个共生的环境，注意，这个大厅是一个变异了的几何空间，檐低而厅又无穷大，非真实空间的非真实人。这是一种冷漠客观的配置，但在观众那儿却是惊心动魄的。这是一种风格的环境碎片，环境碎片可以是各种风格的，主观的、感觉的、情绪，但我以为环境碎片有一个潜规则，那就是一个文本特定的调式，不论这些碎片整齐或者零乱，要置于一种与文本相吻合的调式中，或者也可以和文本形成反差，构成张力。一定要让环境碎片有其作用。在表现主义戏剧中有三部特别重要的碎片写作，一部是毕希内尔的《沃伊采克》，一部是斯特林堡的《朱丽小姐》，一部是托勒的《变形》，他们共有的特征便是采用破碎技巧。他们的破碎技巧是整个戏剧均由一个个片断组成，场景是碎片的，人物是碎片的，说话也是碎片的，全是零乱而非理性的组合，是神秘而梦幻式的表现。

5.意象碎片。

在歌剧院街市里，我看到一条金色的蟒蛇，慢慢盘成了一个个正圆。猛然间，我有生以来第一次冒出这样的想法，人们仅仅找到了一个与金黄色的东西相比较的短语：像麦子一样，大家以为这就足够了。麦子，可怜的人们难道你们就从来没看看蕨草，我啃过整整一年蕨草的头发。我认识树脂的头发，黄玉的头发，歇斯底里的头发。金黄得像歇斯底里一样，金黄得像天空一样，金黄得像疲倦一样。金黄得像亲吻一样。在布满金黄色的调色板上，我调配汽车的亮色，驴食草的气味，清晨的宁静，等待的困惑，摩擦的灾难，凄凄雨声是多么的金黄，镜子里的歌声是多么金黄！从手套的香气到猫头鹰的叫声，从杀人犯心脏的跳动到金雀花的火花，从蚊虫叮咬到歌声，存有多少金黄色，多少双眼波，屋顶的金黄色，风的金黄色，桌子的金黄色，或是棕榈树的金黄色，有金色的日子，金发大商场，情欲的长廊，橘子粉仓库。金黄色比比皆是；我沉浸在肉欲的松林里，金色的观念中，这并非颜色本身，而是和情爱的强烈色彩相联系的一种颜色精神。从白到黄，到红，金黄并无神秘可言。金黄像是结结巴巴的情欲，像是对芳唇的劫掠，像是清水泛起的涟漪。金黄，通过一条铺满鲜花和贝壳和蜿蜒的道路，推动了明确的定义。这是女人在石头上的倒影，是抚摸在空中投下的复杂的阴影，是理智失败后的喘息。金黄像是紧束的彩冠，头发在街市的理发铺子里散开了，我好像死去了约摸一刻钟。……

（《阿拉贡研究》沈志明编，中国社科出版社1986年版）

阿拉贡的这种黄色意象几乎和印象派的绘画一样，充满零散的错杂，同时揭示金黄的矛盾之色，象征之色，隐喻性欲之色，饱满之色，这么盛大的金色画面，我并没有全部摘引，仅此各种各样的碎片把和人体相关的金色意象，表达得可谓淋漓尽致。还有庞德的《在一个地铁站》、洛威尔的《秋季》、休姆的《落日》、阿尔丁顿的《意象》都是极为精粹的意象碎片。值得注意的是，意象碎片并非完全是一个独立现象，他是所有作家都不可轻视的，而且是充满每个作家文本中的一个普遍现象。小说，散文家，尤其是诗人意象碎片是他写作生命中不可或缺的现象。要写好这种精彩的意象碎片几乎要付出一个作家终身的努力。

6.幻觉的梦境的碎片。

一个24岁的孩子死在一家旅馆，死亡签证是一个老板和服务员，20年后一个老人死在一家馆舍，死亡签证又是一个老板和一个服务员，不同时间和相同空间死亡的竟是父子俩，这位早逝的青年便是天才诗人洛特雷阿蒙，他一生主要作品是六支歌的《马尔多罗之歌》，这极少的作品和这个青年被声势浩大的超现实主义运动一直捧为经典。一部十多万字的作品便因此永远成为法国的经典。这部作品基本是在幻觉状态下表达一种极致的幻觉。可以肯定地说，六支歌全部是幻觉的碎片。我这里取第二支歌中的第四节为例：

> 铺路石发出响声……它飞驰而去……但是，一个飘忽的物体在尘土中顽强地追随着它的印迹。我求你们停下来，停下来……我走了一天，腿全肿了……我从昨天起就没吃过东西……我的父母抛弃了我……我不知道该怎么办……我是一个八岁的孩子，我信任你们……它飞驰而去……它飞驰而去……但是，一个飘忽的物体在尘土中顽强地追随它的印迹。在这些人中的一个(省略10句)喊叫声在两三分钟里仍可以听见，一秒比一秒尖锐，一些窗户朝大街打开，那儿有几张惊慌的面孔，手里拿着一盏灯，看了看马路，猛地合上百叶窗，再也没有出现。它飞驰而去……它飞驰而去……但是，一个飘忽的物体在尘土中顽强地追随它的印迹。只有一个沉浸在幻想中，和这些石头人坐在一起的年轻人，似乎怜悯这不幸的孩子(省略15句)。热泪滚过年轻人的脸颊，他刚才亵渎了神明。他艰难地把手放在前额上，好像是要驱散一片模糊他的智慧的乌云。他被扔进这个世纪，白白的奔忙……隆巴诺，我从这天起对你感到满意……我对

他招了招手，他就来到我身边……它飞驰而去……它飞驰而去……但是，一个飘忽的物体在尘土中顽强地追随它的印迹。喊叫声突然停止，因为孩子脚碰上了一块凸出的铺路石，他摔倒时磕破了头。马车消失在地平线上，只剩下寂静的街道……它飞驰而去……它飞驰而去……但是，再没有一个飘忽的物体在尘土中顽强地追随它的印迹。看，那儿过来了一个拾荒人……他拉起了孩子……它飞驰而去……它飞驰而去……但是，拾荒人从他站起来的地方，用他锐利的目光在尘土中顽强地追随它的印迹。

……这一节文字表面的意思很好理解，一个青年追赶马车，坐上去正好一个八岁小孩也要坐上去，车上所有人都不让座，于是孩子追车摔倒，被一个拾荒者拉起。马车走了。如果是写实这个细节仅表明人类丧失了同情心，谈不上什么技巧。我以为这一节是写作者坐在车上，幻觉中自己幼小童年的情状，和被时代所弃的困境。他不断反复地飞驰而来，与顽强地追随它的印迹才有了特别深刻的含意。并用这种复迭的手法把事件隔成了六个碎片，这个童年幻想用作者自己话说是在批判人类愚蠢，痴呆的人类，我的诗歌就用各种方法攻击人这只野兽和本不该创造出这条蛆虫的造物主。洛特雷阿蒙喜欢采用变形法写人类各种行径与困境。第一支歌的第八节是从一条狗的视角表达象征性的生存困境。

我在旷野上，我无家可归，我寻找食物，每天清晨，当太阳为别人升起……我没得狂犬病！可是，我感到我不是唯一痛苦的人……我什么也没看见，空无一物……只有旋转起舞的乡村，树木及穿越空气的长长的鸟阵。这一切扰乱了我的血液和我的大脑……那么是谁用铁棍打在我头上，仿佛铁锤打在铁砧上？

这一节狗的自述，实际是狗的梦幻，狗的梦幻，也是人的梦幻。这种幻觉与梦境的碎片是现代主义潮流中众多流派常规使用的，可以说比比皆是这样的幻觉和梦境碎片。

7.意识的碎片。

意识碎片最重要的当然是《尤利西斯》第三部中的第十八章，它被评论家广泛摘引。在意识流作品中有两种情况：一种是不用标点分隔的表示意识，（潜意识）流动的文本，既然是流动，那便是连续的，应该就不算意识碎片了。

其实不然，任何意识在滑动中用词语表达时都会是点状的，语言词汇一个一个地把思维点叠印在文本里，我们视觉阅读时仍是碎片状的。同时从所有意识流文体分析，流动中有跳跃、切换、倒转、异置、幻想、短路、错杂等特点，这些特征均表明只要潜意识形成语言表达均会以碎片状态呈现。《尤利西斯》十八章用了一种连绵的方式。但我们注意在前面一二部中乔伊斯大量运用了碎片文体，而且也很明确地运用了拼贴方法。例如第二部中的第七章全部运用了有标题的碎片式。到第十五章中他又采用剧本方式，用场景切割了大量的环境碎片与对话碎片。

另一种是用分行、断句、标题等方法把意识流切分成碎片，或者说是用这些方法表明意识的碎片性。这种方法在文本很容易识别。有意思的是，这两种方法各自奔向文体上的两个极端，前者越连得紧越好；后者切割越细越好。刚好是从两个端点突出了文体的特征。但无论以什么形式出现，意识的碎片性本质并不改变。在意识碎片写作中，从长度来讲最巨大的当数多萝西·理查森，她基本上一辈子在写意识流作品而且仅写一个长卷，实属罕见。另外在文学史可数的意识流经典，大约还有意大利的斯韦沃，中译本名叫《塞诺的意识》、福克纳的《喧哗与骚动》、《押沙龙，押沙龙》、伍尔夫的《海浪》、《到灯塔去》、乔伊斯还有《芬尼根们的苏醒》。值得提出的《尤利西斯》意识碎片运用了很多局部的技巧，如顿悟法、营养吸收法、迷宫法、重复旋律法、独白与对话法等。《尤利西斯》前五章相对比较短，往后的章节越写越长，要选择部分欣赏相对而言第三章比较精短，这一章写斯蒂芬在海边散步的内心独白，始终围绕着三位一体在思考，这章最后约计4000字写海流浪涌的是典型的华彩乐段。这里打通视觉、听觉、感觉体验，扩展性想象，甚至我觉得就是写男人女人在海里做爱，海也是一个人，一个情人，我们看看：

……水从满满当当的科克湖里溢了出来，将发绿的金色沙滩淹没，越涨越高，滔滔滚滚的流。我这根木岑手杖也会给冲走的。且等一等吧。不要紧的，潮水会淌过去的，冲刷着低矮的岩石，淌过去，打着漩涡，淌过去。最好赶紧把这档子事儿干完。听吧，四个字组成的浪语：嘶——嗬——噓——噢，波涛在海蛇、腾立的马群和岩石之间剧烈地喘着气。它在岩石凹处迸溅着：稀里哗啦，就像是桶里翻腾的酒，随后精力耗尽，不再喧嚣。它潺潺涓涓，荡荡漾漾，波纹展向四周，冒着泡沫，有如花蕾绽瓣。

在惊涛骇浪的海潮底下，他看到扭滚着的海藻正懒洋洋地伸直开来，勉强地摇摆着胳膊，裙裾撩得高又高，在窃窃私语的水里摇曳并翻滚着羞

怯的银叶。它就这样日日夜夜地被举起来，浮在海潮上，接着又沉下去。天哪，她们疲倦了。低声跟她们搭话，她们便叹息。圣安布罗斯听见了叶子与波浪的叹息，就伫候着，等待时机成熟，它忍受着伤害，日夜痛苦呻吟，漫无目的地凑在一起，然后又突然地散开，淌出去，又流出来。月亮朦朦胧胧地升起，裸妇在自己的宫殿里发出光辉，情侣和好色的男人她都看腻了，就拽起海潮的网。……

（《尤利西斯》萧乾译，上卷121页，译林出版版社）

这是一组片断：第一个片断水的语言，是一种欲望的倾诉，注意，水声的节奏，涨满——冲刷——打漩，然后是赶紧把这档子事儿干完。浪语，喘息，耗尽不再喧嚣，展开，蓓蕾绽放。一种暗示的情欲过程。第二个片断写海藻，显然是作者为一个女人在写。通过象征躯体描写，转到痛苦呻吟，再通过注释，我们知道是一则典故：保罗《罗马书》……痛苦呻吟，好像经历生产的阵痛。这两个片断用暗示法，表现女性由爱、欲望、生产、阵痛、到最后新的月下之爱。生命的情爱在海浪中低语，倾诉。

8.语言词汇的碎片。

词语的碎片既是思维的实质，也是唯一可通过书写的表达来完成，因为古人的口语的意识碎片我们无法知道，唯一存在的是书写的记录。我们是通过词语知道过去创作者的思维状态。词语碎片依然是以两种方式显现：一种是诗的，独立了，通过提取了，含有隐喻在内，我们容易寻找和确认。另一种是散文体的，在小说中碎片处于被包裹状，和其他很多语言元素连在一起。例如散文体中的经验状态和逻辑观念状态，情节性的故事，连贯的语势，寻找起来便有相应的困难。我们先看看诗歌中的词语碎片，最典型的莫过于马拉美的《骰子一掷绝不会破坏偶然》，整个诗其实就写了这标题的一句话：诗人把骰子一掷，绝不会，破坏，偶然。他采用的方法是用切分为小段播放，标题既是全诗的形式切分又像珠子一样连贯的结构组合，全诗呈骰子抛撒的零散状，排版留有空白，甚至空页，经常把一句话拆散后分行排列，有时一页仅排一个词，一句话，"除了海拔可能与地一样遥远，"一句话拆成四行排列了一个页面。碎片不是句子，仅是词汇，有时仅是一个字。简单说，碎片在马拉美的文本中无法再碎片化了。可是还有的语言的实验者再把碎片刻录，切分到字母的分解，阿拉贡在《巴黎土包子》中有一首诗：《现实》副题为：寓言。

曾经一度有过这样的现实/国王的儿子刚刚经过这里/跟着一群长

着真毛的羊群/羊群咩咩地赞叹现实的美丽/现现现实/曾经一度有过这样的现实/在深夜它难以入睡/这时那位仙女他的教母/确确实实地他抓在了手里/现现现实/曾经一度有过一个老国王/在宝座上感到烦恼忧伤/傍晚他的斗篷滑落下来别人把它交给了王后/现现现实/结尾：实实实现/实实实现/实实/现现实/实/实现实/曾经一度有过这样的现实/这些现实是什么。

第一个片断说现实和真实有关系；第二个片断和欲望与生活态度有关；第三个片断说生活会失掉许多东西，另外的人又有所获。最后现实是撕成各种各样的碎片的词语，甚至把单词拆成字母排列。另一种情况是把语言碎片组成图案，排列成各种文字的图画，借助图画的象征隐喻，表明一种语言试验的极端的态度。

9.感觉体验的碎片。

应该说感觉体验的碎片遍布在古往今来的所有伟大作品之中，一种原始的生命感觉体验，另一种是艺术真实的感觉体验。这里要扩展地说，在世界无数文本中不会存在没有感觉体验的写作，我基本是把艺术的感觉体验作为文学文本衡量的第一个要素，如果一个作品提取不出任何属于艺术感觉体验的要素，那么我基本确定该作品不是文学作品。因此感觉体验的独特性几乎是作为文学一个入门的要素。

从浪漫主义、象征主义、唯美主义看，浪漫主义极大地夸张了个人的感觉体验；象征主义则把个人感觉体验隐喻化、符号化；唯美主义则把感觉体验病态化，审美极端个人风格化。在现代主义运动中感觉体验则是爆炸式扩散，特别是超现实主义主张开放一切感觉体验领域，原始的、艺术的，泥沙俱下。所以可以肯定的是超现实主义是一次感觉解放，是一次体验的盛筵。甚至借助可卡因和各种来自外部方式的刺激，激活个人的所有感觉器官，自动记录式地把这些属个人的感觉体验带入文本。

魏尔伦、兰波、马拉美是象征唯美的大师，他们激情四溢，诡谲奇异的感觉体验直接推开了现代主义大门。特别是兰波那种才华天纵、绝妙无双的感觉体验，他的《醉舟》是一条感觉体验的河流，《地狱一季》感觉体验是那么奇诡，你会觉得他是一个鬼才。我这儿列举他的《元音》：A黑，E白，I红，U绿，O蓝，元音/终于有一天我要说破你们的来历：/A，围着腐臭的垃圾嗡嗡不已/苍蝇紧裹在身上的黑绒背心/阴暗的海湾；E，咳出的鲜血，美人嗔怒中/或者频繁罚酒时朱唇上浮动的笑意；/U，圆圈，碧绿的海水神奇的战栗，/遍地牛

羊的牧场宁静，炼金的术士/开阔前额上深刻皱纹意味的安详；/O，发出古怪尖叫的末日号角，/任凭星球和天使遨游在太空的寂寥；/——奥米加，好的眼睛射出的紫色柔光！

这是兰波一首经典诗歌，可以说是继波德莱尔现代性体验之后的，感觉体验的现代宣言。此后超现实主义布勒东仅是走在他们的大门之内。为什么这样说？我这里先把话题拉开，假定有一个人问我，你的手怎样？我说感觉很痛。天气怎样？阴沉沉的感觉马上会下雨。这是什么？是感觉，一个正常人的日常经验的感觉的正常反应，这是全人类共有的，它仅是经验认识的基础，决定我们对事物的正确或错误的反应，而艺术的感觉体验是不同的，我想大致会有如下几个特点：

一，充满情绪感受的丰富性。二，溢出身体之后幻化为一种精神的想象，有联想的扩展性。三，是幻觉的，神秘的非逻辑联系的一种极端新的审美化过程，甚至是非词语化的（词语仅给你一参照的理解）。四，在客体上表现出主体的感觉体验，一定要变形，在感觉体验的过程中具有迷幻性，其变形也是一种个性化的。五，在人的身体感知中，艺术感受体验必须沟通两个感觉系统以上，大多是通感性的、通俗的说法是打五官感觉之间的联系。六，艺术感觉体验，必须是超越性的，从具体事物上提升起来，从一种感知到另一感知的变化过程中，有情绪与思维的运动。七，所有感觉体验最后必须落实到表达上，也就是说，它必须是词语化的。八，一个艺术家的天才感觉与体验，必须让人们去感知，这表明真正的艺术感觉体验应该是原型化的，有人类感知的同一性在中间。

这一切表明，每一个人可以感觉和接受艺术的感觉与体验的各种复杂的形式，但并不表明每一个人都具有这种艺术感觉体验。现在回到话题上说，超现实主义便是极端开发这种感觉体验。我们在现实日常生活中受到理性的各种限制，无法敞开这些感觉与体验。只有在梦中，一种药物状态下，或者精神迷乱之后受个体本性、本能制约的感觉体验才能充分开放，因此他们提倡自动书写的创作方法，特别重视探索潜意识，表现梦、幻觉、疯狂、精美尸体的游戏、想象。在语言上主张：一条是意象的自由联想。二条是文字的自由联用。提出了七种意象。文字拼贴注意矛盾组合，是偶然的语义组合。兰波的《元音》便是一种感觉体验的碎片，常理每个字母只有发音上的特质响亮，柔婉、轻丽、厚重的分别，然而兰波却根据特质、与字母的形体，更重要的是一种文化想象，把字母想象为一组不同的颜色，这里打通的是视觉形象与声音形象。在A，E，I，U，O几个字母的象征颜色中，赋予特殊的文化含义。诗人均分头解

说有关于颜色的含义。这完全是诗人个性化的感觉与体验。而诗人规定这些元音的形状和行为的目的，是企求有朝一日，以本能的节奏来创造足以贯通任何感觉的诗歌文字。《地狱一季》，便是这种感觉体验的实践。布勒东是严格实践这一主张的人，而且连续三次发布超现实主义宣言，他的宣言比任何流派的宣言都要冗长，几乎在宣言中告诉你超现实主义的直接操作方法。他的小说《娜嘉》就是一个极端的代表作。我们来看其中一段：

——一只青苔色的昆虫，有50厘米长。它变成一个老头子，向一架自动售货机走去，在缝隙里投进一个苏，而不是两个苏。我觉得这是一种天理难容的舞弊行为，于是我无意中用手杖打了它一下，感到它掉到我头上了。我清清楚楚看见，它那两只眼球在我帽檐儿上闪光，随之我窒息了，别人从我喉咙里拔出它的两只毛茸茸的大爪子。我感到一种难以言喻的恶心。如果我在梦中见到了这只昆虫，显然从表面分析，这主要是和下面的事实有关。

这几天我曾经待在凉廊下，天花板上有一个鸟窝，每当鸟儿从田间捕回一只大蝈蝈儿之类的昆虫时，看见我在使啁啁鸣转，绕鸟窝惊飞，……梦幻形象的产生，至少总是有赖于这种镜子的双重反射游戏……她变得心不在焉了。叫我看看一只手在天上慢慢划出一道闪电。“又是这只手”……一只手，在我们上头，那儿的确有一只红手，伸出一个食指，好像在夸耀什么。她一定要摸着这只手，一定要跳过去摸摸它，要把自己的手贴上去。“火手，和你有关的，我知道这就是你。”她默不作声地待了一会儿，我相信她在流着热泪。……我看见的是一团烈火，从腕节里冒出来，就这么样(……)它立刻把手烧起来了，转眼又不见了。

“我呼吸停止之日，就是您呼吸开始之时。”

“如果您愿意，我在您眼中是一个零，或只是一个印迹。”

“狮子的爪子掐住葡萄树的胸膛。”

“玫瑰色比黑色好看，但是两种颜色互相协调。”

“要面对着神秘。石头人，要理解我。”

“你是我的主人，我只是一个原子，在你的嘴角呼吸或者断气。我想用我湿透了泪水的手指去抚摸宁静。”

“为什么这个磅秤在充满着煤球的黑洞里摇来摆去？”

“不要用他那双鞋子的分量去加重他的思想。”

“我什么都知道，我千方百计在我的泪水溪里看出问题。”

上文摘引是从《娜嘉》中分三段截取出来的。第一节是昆虫变成了一个窃贼。我也跟着进入了感觉变形。第二节是写一只火手，红手。娜嘉是谁，一只火手，一个幻觉中的人物，但又写我在对话，似幻似真。这是一种魔幻的感觉。第三个片断由九个语言碎片组成，这些句子除了首尾两句有逻辑联系以外，其余七句话多少都有一些莫名其妙，是非理性的，树的胸膛，要石头人理解，抚摸宁静，磅秤在黑洞里摇摆，鞋子加重思想，这一些碎片都是很奇怪的感觉。在超现实主义那儿小说和诗没什么实质性差别。重视的是语言的表达与精神的变异。

上面从九个方面说了现代性碎片写作，过于形式化的总结，在现代主义那儿碎片写作并没成为一个自觉的文体，仅作一个方式而已，但重要的是现代主义的基本理论是以现代性构成基础的，这种现代性本质上是碎片的而现代工业性又从根本上来说也具有这种碎片性。从文体看碎片化写作不是最重要的，但现代性碎片的内核却是异乎寻常的重要。这是从性质上讲，现代性从启蒙开始一直到今天均是这种碎片质地，这是因为一方面时空关系改变了；另一方面工业化的后果使物质成为拜物教的寓言；再一方面现代人的精神发生了深刻的变异，于是异化了的人也具有这种碎片的质地，这个根在现代性那儿，而现代主义仅是作为一种表征体现。现代性碎片写作的贡献在哪些方面呢？我想其一是在精神深度的开掘上。一句话便可说到根本上，那就是深入到人的潜意识深部。这是自古以来没有过的深度。其二，是它导发了表现形式的无限丰富性，同时也可说它打通了小说、诗歌、绘画、建筑等一切文艺领域里关于类的分别，现代主义有数不清的各种流派，可以说没有一个流派能逃出现代性碎片这个核心。反过来说，一切文艺形式都成为了现代性碎片的表征。其三，碎片成为一切艺术作品的基本元素，同时也是每个文本的最小单位，传统认为的细节在这里发生了最大的变化，极大地丰富了碎片功能，使碎片原有的哲学品格，思维方式具有极为开放的艺术品性。其四，碎片写作打开了一切艺术门类的潜质，使写作形式成为一种无限可能，它为后现代写作铺平道路，最终使它成为一种文体，作为后现代写作的一种艺术标志。

三、后现代碎片写作

从中国的文化语境看，现代主义是一个人们清晰而公认的概念。后现代这个概念在人们心里一直没有合法化。中国有没有后现代是一个论争的问

题，我们且不去管它，世界范围内是否存在后现代，这很重要。因为这是我们今天说话的一个逻辑起点。1979年利奥塔应加拿大魁北克省约请在大学里对当代发达国家的知识作出了一个评估。他的推断是，随着社会进入被称之为后工业的年代以及文化进入被称为后现代的年代，知识改变了地位。这种过渡最晚从20世纪50年代末开始了，它对欧洲来讲标志重建结束（《后现代状态》1页，三联书店版）。全世界没有一个后现代的统一时间表，但可以肯定最晚在20世纪50年代末。我以为最重要的判断前提，是该国家是否进入了后工业国家时期，因为后现代知识是高度科学技术化的后果。通俗地说，它应该是信息化社会改变了人们日常生活方式出现的一种知识症候。它的基本特征是反理性中心主义，反主体性，反统一性的一种现代思维方式，提倡非确定性，强调反传统，主张非连续性、碎片化。从20世纪50年代以后世界文化中心基本以美国文化现状为晴雨表而判断，因此我们可以从美国文学的现状开始讨论。一般认为美国文学从20世纪60年代起开始进入后现代。主要作家有品钦、巴思、巴塞尔姆、库弗、霍克斯、索伦蒂诺、科辛斯基、费德曼、苏克尼克、布朗蒂甘、戴文坡、加斯等（这些人的代表作今已基本上都有中译本）。据我看来后现代较早作品应该从巴勒斯1959年的长篇小说《赤裸的午餐》开始。高潮则在20世纪60年代中后期，以巴思、品钦、巴塞尔姆、霍克斯为主要代表，合称后现代四大家。《赤裸的午餐》基本上是一部碎片文本。小说写我戒毒过程中对毒品的体验与感觉，同时看到各种各样戒毒者的毒瘾反应。各片断均拟有小标题：本威，约塞勒托，黑肉，医院，乞丐回家，可噪娱乐室，区际大学校园，A.J的年龄，一次精神病学国际会议，市场等22个，那些比较大的片断中又分若干小碎片，例如在《穆斯林合作与区际内的党派》分为18个片断。这种分隔是以分行的办法，更重要的碎片分隔办法：一种是对话；二种是语言短路；三种是符号隔断法；四种是括号提示；五种是省略。小说中最重要的碎片形成是吸毒者在幻觉状态下的感觉跳跃：

> 种种形象宛如雪花般缓缓而寂静地飘落下来……静谧而安宁……所有的防备都松弛下来……身心四敞大开……尽情享受的心情极为迫切……一股美妙的蓝色流涌入我的体内……一张像南太平洋人的面具似古老的笑容进入我的眼帘……一张点缀着金色的青紫色脸……
>
> 那房间像东地区的妓院一样，有蓝色的墙壁和垂着红色流苏的灯……我觉得自己变成了黑人，黑色变成我可感的唯一颜色……欲望的痉挛……双腿变得像波利尼西亚人似的丰满和滚圆……所有的事物与一种动荡不

安，诡秘隐晦的生活纠缠在一起……这空间是在近东，黑人，南太洋，在某个我不能确定位置的却熟悉所在……雅吉就是一种时空旅行……房间似乎随着运动在摇晃抖颤……许多种族的血液和实质……从体内源源而过……迁徙移居，穿越大漠、森林和高山峻岭（在闭塞的山谷中是一片静滞和死亡，植物从生殖器上绽芽成长，庞大的甲壳纲动物在肉体内孵化，然后破壳而出）……作家们谈论着死亡那甜腻的味道，吸毒者告诉你……告诉你死亡没有味道……在同一时间里一种味道窒息了呼吸阻滞了血液……死亡无色无味……没有人能穿过粉红色的旋圈和肌肉黑色的血液过滤器呼吸和嗅到它……死亡的气味确定无疑是一种气味和无法嗅到的气味……这种气味首先冲击鼻腔是因为所有有机体的生命有气味……气味停止给人的感觉是在黑暗中茫然的眼睛，肃静之于耳朵，压力与失重之于平衡，和确定感一样……

（《赤裸的午餐》第145，183页，九州出版社版）

巴勒斯以自身吸毒体验写出了那种称之为极端的感觉体验，这种感觉是非连贯的，绝对碎片式的，话语的连续性遭到有史以来最大的破坏，被埃科称之为"巴勒斯式的大杂烩"（《剑桥美国文学史》转引第448页，中央编译出版社）。超现实也利用谈话、催眠等方法进行自动写作，但没有到巴勒斯时代利用毒品写作，而且毒品有几十种，每一种毒品产生的幻觉和毒品的感觉体验并不一样，上文摘引的是吸了一种叫雅吉的毒品后的感觉。《赤裸的午餐》保留了超现实主义的方法，又借鉴了垮掉了一代的风格（作者和凯鲁亚克是好朋友），但文本又有了新的构成因素：杂烩。杂烩里含有新的技术原则，拼凑、拼贴。作者自称是一种布里恩·吉辛的剪贴法。这种写作的基础必须是碎片式的，只有碎片才能充分表现这种非连续性。当拼贴的表现技术和超现实的幻想，还有怪诞的幻觉相结合以后才能产生一种颓废垃圾与放纵狂浪的形象，这便构成了一种现代幻想的形象。这些东西又正好是后现代的一些重要元素，所以我认为《赤裸的午餐》是从现代主义到后现代写作的重要桥梁。由它的产生真正推动了六年之后的碎片文体宣言，碎片是我唯一信赖的形式（巴塞尔姆语），拼贴也成了后现代写作的中心原则。

碎片文体是巴塞尔姆提出的，语出他的长篇小说《白雪公主》中，分隔的片断是我唯一信赖的形式。而且这一文体形式基本贯穿了他全部的创作实践。另一部被广泛引证的碎片文体是威廉·加斯创作的《乡村中心之中心》（1968年），在英国有安·奎因的长篇小说《碎片》（1969年）、《三》（1966年）。

20世纪70年代以后是后现代写作的第二个时期，也是高峰期，碎片文体写作基本成为后现代的主要文体。到21世纪，碎片文体几乎已经成为一个传统文体。我这里列出几个后现代碎片写作的代表性文本。库弗的《魔杖》、《姜饼屋》、《电梯》、《昆比与奥拉，威威德与卡尔》，他最著名的是《临时保姆》。布朗蒂甘的《在西瓜糖里》，巴思的《曾经沧海》，冯尼格的《母亲之夜》、《冠军早餐》，盖伊·戴文波的短篇小说系列：《采薇》、《凡尔纳的热气球》、《鸽子神迹》，伏尔曼的《可见的光谱》，多克托罗的《皮男人》、《追求者》，加拿大的迈克尔·翁达杰的《身着狮皮》，法国格里耶的《幽灵城市的拓扑学》，美国作家中有部分是借用碎片写作方式的，安东尼·伯吉斯的《莫扎特与狼帮》采用的戏剧式片断，艾丽斯·默多克以文学形象实践哲学的碎片方式，多丽丝·莱辛以笔记方式分隔众多颜色及各类文体组成各种断裂的碎片。B.S.约翰逊的《拖网》、《不幸的人》、《公平地看待这位老太太》，乔西波维奇的《默比乌斯》、《迁居》等试验作家均用各种方式分隔出奇异的碎片。墨西哥安札杜尔的《边土：新梅斯蒂扎》写的是一种四不像的碎片。以上碎片写作是一个极不完全的列举，但我们通过这些文本基本上可以找到后现代碎片写作的所有文本特征。如果从个体来看最典型的莫过于巴塞尔姆，他既宣言式地提出碎片文体，又以自己的全部创作去实践了这种碎片美学。我们可从他的文本总结出后现代碎片的基本特征及其方法。

复沓式碎片。复沓应该是碎片最基本的特征，任何碎片都会从另一个对象剥离分裂而形成，含有复制性质，这决定了重复是必不可免的，它是生活同一性的说明。复沓式有五种状态：一种是中心词的重复，修饰语描述其不同特征的差异性。二种是主词发生变化，修饰语性质，能量的重复，是类和质量的叠加。三种是意义的重复但词语的表征是变化的，类似如同义反复。四种是对比重复。五种是递进式重复。

……身上长着许多美人痣：胸上一颗，肚子上一颗，膝盖上一颗，肢踝上一颗，臀部上一颗，脖子后面一颗。

她的头发黑如乌木，皮肤洁白如雪。（193页）（以下页码均出于《白雪公主》一书）

婴儿煲口也（猪肉片和中国蔬菜）

婴儿豆酥（鱼粉豆腐）

婴儿炸虾（虾面糊）

婴儿咕口老沙煲（甜味猪肉）

婴儿排骨(酱汁猪肉和牡蛎)

婴儿鸡冠(鸡肉,豆芽和卷心菜)

婴儿精肉沙煲(甜味猪肉和苹果)(199页)

吃饭时我们讨论了精神病医生。"是那个精神病医生吗?"我们问。"他不可饶恕。"她说。"不可饶恕?""他说我乏味。""乏味?"

白雪公主打扫煤气灶。她从炉眼儿和炉箅底下取出炉盘,放在热肥皂水里彻底刷洗。然后,她用清水冲洗,再用纸巾擦干。她还用晶碱和一把硬刷子,擦洗炉眼,特别注意喷气嘴,也就是通气的地方。她用发夹通了通气门,把它们彻底洗干净,再用纸巾擦干。然后她将炉盘、炉口和炉箅放回原处,点亮每个炉口,看它是否正常。然后,为了去掉油污,她用一块清水绞过的布擦干净烤箱,再用纸巾擦干。烤箱的盘子和格子也这样擦的。然后,白雪公主打扫电烤箱,用钢丝绒擦洗掉厚厚的污点。然后,她用一块清水绞过的布擦它里面,再用纸巾擦干。然后……(207页)

……如今我培养我的恶。那是一种有修养的恶,不是我们所知道的那种万物伊始时苍白本性的恶。……我有了恶我有了。我甚至发明了各种新式的恶,男人们以前从未见过的恶。

我们说,"它真破"白雪公主说。"破,破。""是的,"保罗说,我想是我破东西中的一件。"没有昨天的那件破,但还是要比其他的破,"她说。"是的"保罗说,"我们还要把它投入市场。""它们越来越破。"她说,越来越破。保罗满意地说,"降到了人类智力没有挖掘过的破的深度。"(211页)

我想我不是她的一杯茶

啊啊啊啊啊

在孤独的房间里我总会找到一条路

啊啊啊啊啊

埃米莉·狄金森,你为什么离我而去

啊啊啊啊啊

埃米莉·狄金森你不知道我们能是什么意思

啊啊啊啊啊(221页)

上文这些复沓式碎片都是很好理解的,需要说明的是最后两段复沓式。白雪公主和保罗不断关于破的对话,始初还是表意的,到后来白雪公主总重复地说破,这使破字失去了意义,仅为破字的能指滑动,保罗则一直保持破字意义的递进,不断在语言之偷换意义。当破字提升到认知哲学时,破显然便

带有反讽意味了。最后一则诗歌式重复，无端而上，无端而止的诗，正好道明了诗内人的处境：你从何处来，又到何处去，我在寻找出路，但又戏仿了美国诗人狄金森，也正好切合她终身未嫁，也暗示了白雪公主的表达，这两则复沓中又融合另外的修饰手段：戏仿与反讽。

装饰性碎片。装饰性碎片与绘图有关，属于视觉美学的。由此我想到人类思想史也逃不出一种宿命。古代的东西方均关注事物本身、原创概念。中国在汉唐时期注重思想定型，至明清有一条宋明理学发展的轨迹，西方17世纪到19世纪是思想体系构筑时代，而当代世界关注的话语是20世纪中后期如何打破了逻各斯中心的神话，词语碎片化、平面化，这导致了20世纪后期人类思维向图像化转向。当然这图像理论不是一种简单的模仿反应的对应理论，也不是在场图像的形而上隐喻，而是将图像看成一种互动理论，因为赛博空间的产生，图像成了人们的另一种日常语言。图像将与各种阅读形式有关。"它将其看着是视觉、机器、制度、话语，身体和比喻之间复杂的互动"(《图像理论》第7页，北京大学出版社2006年版)。西方20世纪60年代以后便有一种文字图像化倾向，有许多文本做出了极端的试验，弗德曼的《要不要就拉倒》、冯尼格的《冠军早餐》、帕维奇的《哈扎尔辞典》，随着电脑写作的普及，广告对日常生活的侵略，图像的取舍更为便利，21世纪已呈现了半文半图的文本现象。这里更深的问题是，一方面图像表达更通俗，更趣味，更简单。一方面文字词语的表达在受众头脑里转换成一种思想或娱乐形式，既困难又失去作者的原意。简单说图像比词语更有视觉权力。《白雪公主》的文本意义很大程度也是一种文本的视觉革命。装饰性碎片可以分为符号装饰、词语装饰与文体装饰。

第一，符号装饰碎片。在《白雪公主》中符号装饰碎片并不特别突出，主要充分运用了标点符号，大量使用省略号与连接号，表示语言的断裂。另有数字符号，数字符号在文本用于碎片排列，使之序化，同时也有把数字作为形象：表示人物与物体的，例如希尔德333，枪械制式有2，3，10，16，21，34等。人物数字化除希尔德333，还有7个小矮人(比尔、凯文、克莱姆、休伯特、亨利、爱德华、丹)，《身着狮皮》全部文本的分段分句均采用一根横线标志。再一种是图形符号分隔，其图形本身也成为碎片。《哈扎尔辞典》分别用鱼、狮、羊图像分隔章节与小段。《白雪公主》则是用异体印刷字将那似诗似标题的文字排成各种不同的几何形体在碎片间隔开，同时自身也成为一个碎片。

第二，词语装饰碎片。这是后现代碎片文本的主要类型，最典型的是密集式分裂碎片，从中插入字体超大的小标题，同时特别注意字体变化与位置。我的长篇小说《城与市》把无数碎片的小标题均置于该碎片排行极右端，而且

精心制作每一个小标题。在第二部中我干脆把每章的章节标志放在每章之尾，这属于一个重大的试验，创作者预先并不知道自己一章该结束何处，如果知道该章节文字多少是机械创作，而随行随止地结束章节则是感性的。《白雪公主》中词语装饰非常明确，通常碎片分节都用黑体字，包括首句用黑体，在文本内重复的，或重要的均采用黑体，同时还大量使用了空格表示停顿。用印刷术来改变字体，随机而置于文本内部目的是在创造各种各样的词语形象，使词语也产生图像感，同时文本也会出现有差别的视像，这样可以调节人们阅读的视觉心理。

第三，文体装饰碎片。《白雪公主》自身是一种新文体的创造，即戏仿文本，在第一部他还置入了学术公文体、书信体。例如比佛学院的各项学习内容的排列。最重要的是巴塞尔姆在首部后均插入一份问卷调查，共有15个问题，类似一份考卷。在后现代写作中，文体界限彻底粉碎，任何一种文体都可以插入，一方面表示后现代创作具有互文性，另一方面不同文体的罗列是一种杂烩方法，达到互相装饰的目的。文体创造以来形成各种严格的范式，并暗含浓厚的意识形态。文体的每一种改装与变形，均可视作压迫的权力，打破文体边界的森严是后现代主义的重要任务。这方面巴塞尔姆与约翰·巴思做了很多试验。本身戏仿文体就是一种针对颠覆各种文体发起的革命，打破文体的等级观，把所有文体置于一个平面，剔除各种文体的意识形式痕迹。这方面极端的实验的有帕维奇，他异想天开地用辞典体写小说。巴思用歌剧写小说，纳博科夫用诗歌写小说，帕索斯和库弗用新闻体写小说。我的长篇小说融进去了二三十种文体。使所有传统或新潮的文体都成为碎片，互相发生，又互相消解，形式上又在互相装饰。

游戏性碎片。一提到文本与词语的游戏性，中国人往往不屑一顾。那么是否说西方的游戏写作是一通胡闹，或者我们仅是望文生义地理解了游戏呢？西方居然提出把语言游戏的方法当作普遍的研究方法，他们一定是疯了。我们看看语言游戏的最低阈值，即语言游戏是社会为了存在而需要的最低限度的关系（利奥塔语）。一个婴儿刚出生人们忙着给他取一个各亲戚都满意的名字，命名游戏开始了，人生便开始了他的文化旅程，周围包括父母、同学、老师、上级对他的指称便在这种历史关系中移位。所有语言只要在运用途中均会指向它者，提出问题，每一个提问都会进入语言的游戏性，这作为所有社会问题的基本发生点语言游戏既是现实的，又是问题的；既是关系的，又是娱乐的。特别在后现代社会重视语言游戏便成了一个基本理论问题。我们知道所有游戏最根本点是制定规则，政治与外交最是一种语言游戏，各种文艺比赛，

各种专业等级评定均可视为评议游戏。问题关键看我们为它制定一种什么样的规则。例如当今最重要的是制定科学游戏的规则。

其一、能指狂欢的碎片。

> 非正式声明所有权和海关的难处使你吃惊是交换爱画它理解没有一分钱的棕色孩子我曾是土匪帽昨天的问题在等待成员想要藏掉烧掉的黏糊糊的清澈牛奶消失的警察危险的额外合同躲藏航程摘要底下铝铬法神圣的罗塔的决定肌肉梦想篮子手势用它吻文件树丛比孩子们更有趣有趣的孩子们得罪人的直率的痛苦实质损害挂着的镜子他们只要窗户盒子的干净小心翼翼移动的落木穿透在其中的方式兴奋的呻吟被捂在下面搅乱毯子不受喜欢的玻璃门国会关闭额外的。

这是22岁的白雪公主一段思维滑动，我们也可称她为胡思乱想，她在叹息白白浪费的青春美丽，这些语言是抽空了内容，整体上不具有意义，没有统一性，充满了短路、跳跃、扭曲、别解等，但路径总是有的，你注视具体词汇时，每个词汇可能指向某局部，如海关、警察、罗塔、航程、国会、没钱、孩子、痛苦等词语都会指向具体实际的社会问题。在《白雪公主》中有大量的这样碎片。后现代语言碎片中这是一个重要现象，暗示出人的无奈，精神的无根，每个社会病人都会有一种倾诉欲望，一种自我宣泄的语言狂欢。语言成为情绪的另一指称。这种能指狂欢必须视语境而定，而且这种语言滑动也是可以类分的。有能指的感觉滑动，能指的意识流动，能指的情绪倾泻，能指的精神变异。其语言特点：急速流动，泥沙俱下，一般表现为非理性的感觉体验状态，因而也极能看出一个作家艺术才智的地方，我们可以从大量的语言碎片里找到诗性、智慧和情绪的力量。《白雪公主》第二部第二节一个关键句子：对头发的反应。一共重复了数次对头发的反应，也就是说五个片断都是头发反应，每节始初几句都保持其所指内容，完全对头发的陈述，然后由头发滑向另外的陈述，首节是船队、水手。二节音乐摇滚，改善生活，变成新人。三节发丝延长的世界生命的意义。四节保罗在浴缸冲水的想象。五节各种词语的语义别解。六节家庭主妇习惯性的日常反应。注意，在五六节中对头发的反应能指符号略有变化并增加为"缺气"与"另外"直到第七节还是沿着白雪公主的头发挂在窗外，想象漫无边际的延伸，到第八节也就是我们上文摘引的内容，由清晰而混乱，由理性而变成潜意识呓语了。这里头发反应是不停地分延，不停地改变所指内容，如同织布一般能指不停地来回拉动，形成一个语言平面，头发反

应成了一个词汇种子一路不停地播散，成为倾泻出而的语言狂欢。

其二，文化杂烩式碎片。这个特征与整个世界出现的青年亚文化运动有关，也是一次意识形态的反抗。20世纪50年代美国出现了垮掉了一代，青年以街角文化、黑人文化、波普文化对抗社会主流的精英文化，在文学中大量出现朋克、摇滚、布鲁克音乐、街舞、放荡、荒诞不羁等亚文化特征，挑战主流文化，白雪公主也如此，在身体上涂琪尔香水，搽娇伊香粉，优雅地用红毛巾擦擦身子，露出四分之三的乳房，这是对白领西装革履一次嘲讽，挺挺屁股，露露肚脐眼，用一种滑稽可笑来对抗严肃高雅。白雪公主居然身上竖排了六个黑黑的美人痣，同时白雪公主还用笨拙的方式拼出粗俗的诗章，黑体排出一些高雅史学、心理学、哲学研究的活动安排，编排一些文史哲目录，尽量使高雅文化滑稽化。最后是颠覆主流文化。

我认为基尔普肖恩关于普通语言的"覆盖"作用的提法是正确的。在我的记忆中，他指的是两个成分之间的"插入语"。这个部分你要以说是"插入语"——"你可以说"便是一个很好的例子——我觉得最有意思的，当然也可以叫"填塞"，也许还有另外的名称可以描述它，或另外有许多名称，但是，这种"填塞"有一种其他词语没有的特征，它可以分成两部分：(1)一种是"无限"特征；(2)另一种是"沉淀"特征。当然，这也许是两种特征，但我偏向于认为它是一种特征的不同方面如果你也这样认为的话。"填塞"的"无限"方面是指它以许多不同形式持续下去。实际上，我们交流大部分是由它组成，也许甚至比非"填塞"部分还要多。"沉淀"特征是指这种"填塞"的沉重，类似如更沉重的机油，是一种向下沉但依然流动的液体，如果你明白我的意思的话，我无法不认为这种向下沉是有价值的，尽管暂时说来很难说有多大价值。总之，在我所说话和我们在这个堆满塑料野牛垃圾的工厂里所做的事之间有一种关系。现在你们也许熟知这一事实：这个国家每天垃圾的人均产量在1920年是二点七五磅，到1965年就上长升到四点五磅。……所以我们还特别注意语言中可以看到垃圾现象的模式的那些方面(231页)。

这里曲解语言理论，东拉西扯地居然和垃圾现象类比，然后归纳出语言垃圾的工厂，请人来参观。高雅与低俗在这里完全处于同一价值平面。这在《白雪公主》的文本中，比比皆是的拿高雅文化开涮，并成为后现代写作中的基本风格：拼凑。

其三，误读曲解的碎片。误读是现代主义首肯的方法，里面含有我们认知能力能否全部接受作者的全部信息。在误读过程中接受者有了更多的创造性。所谓中国人说的歪打正着。而后现代误读是一种解构策略，有意为之，提

示读的多种可能性，实际文化误读是一种正常交流，而今天要刻意别解，含有一种反抗行为。深层意思是你说的真理我先接受，然后利用语言的多义性，从侧面发挥解释另一个侧面从而暗中申解自己的意图，使本意正确的东西成为滑稽之物，这是一种反讽笔法。误读之后，必须曲解。

当然，"狂喜"在这里也有一种特殊的用法，表示苦难，在德文中它可能是"流氓世界的中间性是转向苦难"一句中的"流氓世界"的三个方面中的一个。所以，狂喜在这里的意思类似"发作"，但属于缓慢的一种，也许是半抑制的那种……"丹，什么叫突然中断的钻孔？"亨利问。"突然中断的钻孔，"丹说，"是钻孔时螺旋线断了，比如空心轴，把螺纹截断，有时把钻杆截断。和阳螺旋相配的防松螺母一起作用"，"真恶心"亨利说，"这种语言永远让人想到性：钻，空心钻，杆，阳：无疑，这种语言永远骚扰我们的视听，我们都得围着转……""我可不围着床，"丹说，"我没有。""发狂"亨利说"是狂，不是床，我说狂你怎么听成床了呢；懂了吧，谁也不能避免地。"（204页）

这里有些类似中文中的双关语，"螺丝"兼有"性交"之意，同为Screw. breech"屁股"有炮尾部之意。Part"部分"有"性器官"之意。Nut有"干果"，"螺母"，"睾丸"之意。"发狂"（round the benol）中的bend与床bed读音相似，床与性相连。这一段关于螺杆钻孔的对话实际影射性。这在中国的口语游戏中是极常见的现象。

无意义碎片。无意义并不等于事物与词语本身没有意义。一切意义皆是人类主体的假定性设立，经过历史与教育在人类交流过程中不断合法化，意义是在历史传承中逐渐稳定的。但是误区在于过去知识均在精英手中，他们虚拟构设了一套话语意义系统。一切根由都可以追索到哲学的主体论上，使知识构成了逻各斯中心，一切从人类中心出发，假定了一个二元结构，演化成一切等级结构的基础。在等级中有一个优先地位，有一个支配权力。由语言等级和人的中心意识形成了整个意义世界。一切事物都预设了这样一个等级权力结构，千百年来我们的思维结构便遵循了这套认知路线，处理我们大千世界所有的问题，这无疑形成了一个主体对客体的压迫，使得我们一切的语言与行为都成为了一套限制性策略。而我们人类共享的知识，包括真理"永远是一种由转述的陈述构成的间接知识，这些转引的陈述被并入某个和主体的元叙事，这个元叙事保证了知识的合法性"（《后现代状态》73页，三联书店版）。一个国家的正义、平等、自由永远都是由这样一类精英说了算，而不是由一个放牛娃下层人说了算。于是正义、自由、平等成了最大的元叙事。对逻各斯中心首先发起挑战的是德里达，由他来解构这个二元结构。到后现代主义

文学中，作家用一种无意义策略对抗久已牢固的意义系统。打破等级结构，破解权力中心。因此后现代写作中便有了非原则化、非确定性、非我性、非中心化、非整体性、非等级化，使万事万物都置于一个平面，重新建构新的秩序，新的意义，新的认知。这一切必须先从语言革命开始做起。

后现代主义为什么要这么极端地做呢？这是因为逻各斯中心已渗透到了人类一切知识领域，我们说任何话，做任何事情都已经有了一个习惯性意义预设，因而我们不惜一切打破这个牢固的意义系统。这才有了无意义游戏的写作。

《白雪公主》的无意义写作关涉两个方面：一个方面构成《白雪公主》的这个全新文本，建立在主题、人物、故事、文体上的对意义的反抗。简单说是一种反内容的写作。因为原有的《白雪公主》是一个有美丽的意义、崇高价值的童话，在全世界传播最广，成了人们心中一个美好的象征，极具伦理价值。而新的白雪公主则成了一个荡妇，七个矮人又都成为各种欲望的叙事者，由于适合孩子看的童话有清晰的故事。巴塞尔姆又全盘来了一次革命行为，确立了后现代主义写作的四个方面原则：一戏仿，二碎片，三反讽，四拼贴。

我们首先看《白雪公主》如何调侃主题的……

> “自由”白雪公主说，“自由”，自由，自由。“主题呢？”“一个伟大的主题，”她说现在我只能透露这些。“能告诉我们第一个词吗？”“第一个词”她说，“是包扎好然后受了伤。”“但是……，”“用在一起。”根据“包扎好然后受了伤”这个词或者这些词，我们在内心中回应了一些伟大的主题，“怎么会先包扎后受伤呢？”“一个装饰自己抵御他人的比喻。”“我们认为主题是损失。”“还有，”她说，“什么？”“关于损失了什么，你是否具体有所指？”“残忍，”“白雪公主，”我们说“你为什么还和我们待在一起？待在这儿？待在这房子里？”沉默（215页）。

这是小矮人和白雪公主讨论一首诗的主题，这个主题在讨论中三次变换词面，表示主题是个游移不定的东西，面对主题他们语言短路，顾左右而言其他，一个所称伟大的主题就在他们彼此的语言游戏中消解了。说到故事，全部是碎片，无法理出一个故事连贯的纲要，巴塞尔姆把一个童话诗意文体变成了一个杂烩拼凑的戏仿文体。一切全部的统一性与传统的价值，包括白雪公主的英雄崇拜都在这些无意义的语言游戏中崩盘，最终全部消解。

另一方面《白雪公主》创造了一种杂烩式的戏仿文体，并以大量的无意义

语言碎片来对抗传统的意义系统。

比例模型我承认它在一定程度仪器烘烤的适当距离用无形的善良的递送侍领邮件的手互相触摸洗的动作镜子换班然后说“谢谢你”一群眼睛坚定地温柔地朝上看爱德华从不旋转的漂白了的产品的额外密度舌头孩子直接向前打破的外部面向天然气经历了一个整齐放在你够不着的地方的定义然后更高白天的经历胆汁电影天堂。

这是一种毫无联系的胡话，你不能在语言中寻找所指的痕迹，白雪公主由想象一个英雄男人而滑到了不知所云的语言碎片，表明一种内心的迷乱。我们再看一段用黑体文字标明的碎片：

白雪公主认为：房子……
墙……当他不……我不在……
黑暗中……肩膀……害怕……
水是冷的……想要……知道……
……毫不费力……

白雪公主认为：我为什么
……玻璃……靠着墙弯成弓状
……智慧……返回……堵墙……
……智慧……在上面……返回
……他冷……镜子……

巴塞尔姆特意用黑体标明，用连线分隔，打破了语言的逻辑联系与句法规则，思维如同断了线的风筝任其漫天飘飞。这种小型的无意义语言碎片其存在方式：1.有某种象征性，表明个人情绪与心理的迷乱。2.故意调侃反讽正统的崇高思想，破坏语言的完整性。3.精神病患者无意识状态的语言表白，目的在这种无意义碎片中寻找个人的精神智障的深层心理原因。4.在整体语言的环境中打破语言的连贯性与一致性，达到文体的装饰作用。5.整体意义上的反逻各斯中心，对抗理性写作。

以上我们从四个大方面总结了后现代碎片的总体特征，是一种不完全类举，我们还可以找出许多特异的个案，这不影响我们对后现代碎片的总体把

握。我们现在比较一下现代性碎片与后现代碎片之间的相同点和差异性。

其相同之点指现代性碎片与后现代碎片在形式上虽规模上大小不等，但均以残片断句形式，可以作为整段碎片，也可以是零散的形式插入文本之中，出现方式依语境而定。

关键在二者不同之处，性质上是相异的：第一，现代性碎片一般都会围绕一个中心形成，一个中心词，一个思想体验，一种可以称名的感觉体验。有关键词作支撑，后现代碎片是一盘散沙，如同溢水一般四处流走，不可能有核心词汇来固定意义。第二，现代性碎片大致还有一个可感的二度塑形的形象，因而现代性碎片很容易构成诗意性的写作，碎片之间的反差有一张欲断又连的张力，但后现代碎片意在破坏这种固有的形象，碎片绝对断裂不主张连贯。第三，现代性碎片可以构成零散的意义，是一种现代思想的表达，例如存在的勘探，人性的发微，社会历史的启示。后现代性碎片零散之后各自漂移，目的不仅解构传统思想，也解构现代思想。碎片永远无法复位。第四，现代性碎片是一种身体性写作，与欲望、情绪、感觉相连贯的，碎片携有个体特征的感觉与体验的痕迹。而后现代碎片是一种非身体性的，绝(纯)对断裂性的，因此晦涩艰深，往往不知所云，无可阐释。现代性文本是整体中的一种碎片现象，而后现代所有文本从性质上根本上说它是碎片性，这包括那些表面看来并不是碎片文本的如品钦、霍克斯，他们的整体文本与碎片无异。我们从古典的、浪漫的、现代的、后现代各时期的碎片写作比较，基本可以得出一个结论：碎片是一种文体，也是一种永恒的写作方式，包括未来。但每个时代的碎片写作有着性质上的不同。千万不要一概而论。

四、拼贴的方法及分类

拼贴一词始于绘画，严格意义的拼贴始于毕加索和勃拉克的立体绘画。那是一种立体拼贴。平面拼贴其实始于意大利画家契里诃，他那些形而上绘画中有许多拼贴的方法，如手套、模具、饼干、几何图形。发展到恩斯特使用拓摹法，实际上，拼贴已是画的一种品类了。文学拼贴这个词是借过来的，尽管借过来，在达达派那儿，波普艺术那儿，那种拼贴性已是一种实物的造型艺术了。拼贴一词移到诗歌、小说中与绘画有极大的不同，因为在诗歌与小说中不可能有实物，实际仅借用了拼贴的方法，绘画移动的是实物，如报纸、线头、器物，而文学移用是生活中的文体搬迁，例如小说中插入新闻报道与图片。诗歌插入某种文体的摹写。这种严格意义的拼贴在文学写作中只能套一个

文体杂烩的词，而且还不准确。我理解的拼贴要宽泛一些。我认为古往今来写作均有拼贴技法，前提是有碎片写作，碎片是基础，也是连贯。所有的碎片写作必须组织在一个整体之中，也就是说，从文本意义上讲，碎片不是目的，目的仍在拼贴。或者我们还可以用另外一个词叫拼合。在后现代碎片写作中叫拼凑，从功能上说，拼贴、拼合、拼凑并没什么不同。

有多少种碎片就有多少种拼贴，甚至拼贴要多于碎片，这是因为拼贴会形成各种各样的关系连接。因而拼贴更不易于把握。它的方法也更富于变化。

拼贴之所以成为一个语言组织规律的原则：其一，是由事物的复迭因素产生的，世间所有事物的差异性均在时空内重叠，人置身于事物的时空随时都是个闯入者，人与一切事物，或事物与事物之间均处于拼贴状态。其二，我们是使用语言表达的，语言本身的复义、差异均在词本身，词与词之间构成拼贴。这种拼贴是必然的。但由于人的活动是有主体意志的，在运动中并非必然地与某事某物相连，而是偶然，随机的联结，这便产生了人为的作用，由此也产生境遇性的拼贴，什么人，何物何事，在任何一个时空内相遇而产生拼贴关系，既关涉自然，也因人不同，更有社会因素的左右，这形成了拼贴的千差万别。其三，拼贴作为后现代的中心原则，则主要因为碎片成为后现代写作中的主流现象，碎片是需要组织的，拼贴使所有的碎片按一定的方式集合起来。可见拼贴也是后现代结构的中心原则，是后现代文本的普遍现象，某种意义上说，把握了拼贴也就找到了后现代文本的一个有效的解读方式。

1.并置。应该说并置是一切文本的通则，一种最起码的词语连接方式。可以同义并置，反义并置，可以隔断并置也可以对举并置，一个人物引出另一人物，一个事件推导产生另一事件，无不有并置的方法。制约并置的元素是时间、空间、因果，传统文本的并置往往寻求的是相同点并合，寻找事物相联系的地方。后现代并置强调断裂与相异的因素。可以随意并置，也可以非连续并置。可以悖论式并置，也可以非确定性并置。小说《美女，还是老虎》是传统的并置，这种并置是可选择，可预料的，或者是一个悖论，总之在人们可以理解的非神秘关系之中。我写《蓝色雨季》共由333个碎片组成文本，全文线索是晋崽寻找父亲考察其死因，每一死因都由不同人物讲述，母亲讲述一次，父亲情人讲述一次，村长讲述一次，河流作为见证讲述一次，每一次讲述均不同，因而获得了父亲之死的五六个结局，每一层次，每一结局在文本层面都是并置关系。其目的告诉你所有历史的陈述都不可靠。事物并非为第一个陈述者所说的必然性，生活遵循偶然性的原则。支配地位的社会权威中心已不存在，世界的存在有多种可能性，每个人的生存也是一种可能性的存在（《蓝色雨

季》花城出版社1996年版）。

巴塞尔姆《我父亲哭泣的情景》中(《美国小说与反小说》河北大学出版社)。父亲之死有两种可能:一种为可怜的父亲被贵族的马车轮子碾死,而后扬长而去。二种为父亲醉酒之后袭击贵族马车,两匹马倒地而他被飞奔的车轮压死。并置两种结局,可以选择的理解。这种选择的自由也是最不自由的。所有的选择都是限制性的。

并置可以是句子的、词汇的、人物的、事物的,还有情节的、结构的,总之文本的一切因素都可以并置起来。应该说并置一般是好识别的。《白雪公主》有大量的并置,例如每个章节用黑体字并置,"头发反应"一句分隔了六个小节而形成并置,"家庭主妇"是作为句子的并置。小说《解释》的人物对话中有许多为无意义并置。

问:她唱歌,我们听她唱。

答:下对一个旅游者说话。

问:她们的椅子在这儿。

答:我敲敲门,门关着。

问:士兵们向城堡进军。

答:我有一块手表。

这种答非所问正好形成并置,如果是连贯的逻辑组织,层次之间便会有一种结构的或意义的推进。并置一般的理解是在平行状态下进行,平面并置正好是对等级规范的反抗。

2.拼凑(pastiche)。理解为中国成语东拼西凑。实际是一种杂烩、借用、剽窃、拙劣模仿、陈词滥调、高雅文化与通俗文化混为一体,拼凑出一种混乱垃圾,放荡粗俗的效果。这是一种有意的使文本整合,出现一种混乱杂烩的现象。《白雪公主》是一个典型的拼凑文本。白雪公主整天和七个小矮人东拉西扯地谈论,理想找个白马王子却又和丑陋的七个小矮人鬼混,他们办工厂,生产的产品却是莫名其妙的,白雪写诗全是剽窃拼凑的无意义句子,写诗与写信也分不清,不停地洗浴,擦洗卫生器具,摆弄头发,倚窗卖弄风骚。整天拿一些高雅严肃的学术问题,哲学理念开涮,讨论的是精神病医生,说了一通废话,钱,挣钱转到看一场电影,则议论电影又吃爆米花,喝酒调情。白雪公主又在卖弄风情,大家议论平日的生活,最后转到谋杀事情。这里全是生活碎片,没法拎起来,刚好如此,它消解了生活是一种无内容无意义的生活。文本进

行在东拉西扯、松松散散的语言游戏之中，全是散乱不规则的碎片拼出来的奇怪图案，把段落标题与问卷调查用不同印刷体混杂在一起。最后结局倒是死了几个人，一点也没命运感，所以也不令人心痛，它是沙粒一般的语言堆积物，一种只提出问题，绝不作答，涉及到他的一些思想都被歪批别解了，最后采用了误会法，简想毒死白雪公主却被矮人误喝了，保罗喝下吉布森伏特加毒酒为白雪公主而死，白雪公主在墓上扔菊花最后无因而终。比尔也被吊死。这里连死亡也像是闹着玩的。《白雪公主》内容的杂烩与形式的杂烩是统一的。诗、信、论文、哲学、文化史、文史分类都是一种拙劣模仿，全部呈现为一种低级文化形态。

品钦的《V》中写了一伙全病帮，人员极为杂乱，表现艺术家、爵士乐演奏者、唱片公司的经纪人、整形医生是垮掉一代的生活方式，是一群游荡者的形象，特别以普鲁费恩去贯穿，把生活场景设置在晚上和下水道，混浊，零乱，阴暗，这从内容上看也是一种低俗文化的拼凑。

杰姆逊所说的，后现代主义目前最显著的特点或手法之一便是拼凑。和巴塞尔姆说，拼贴是20世纪文学写作的中心原则，语义上是一致的。仅在于杰姆逊使用的是，pastiche，而巴塞尔姆使用的是，collage。在追源上这两个词是不一样，拼贴来源明确于立体派绘画。而拼凑概念来自于阿多诺分析音乐中的两条前卫路线：一条是斯特拉文斯基违反常规的折中主义音乐。一条是勋伯格的无调性音乐，又称无音阶曲律。在考据比较上二者是有许多细微的差别，但两者实质上都是空心模仿，特指表层地挪用那些熟悉的伟大风格并不真正去实践那种伟大艺术，而重新构成的拼贴，或拼凑，是徒有其表的综合。在现代主义那儿拼贴也许还产生一些错综之类的效果，但后现代这儿完全体现为一种否定性的文体批评，我这儿将拼凑归入拼贴一大类，主要是在后现代语境下，他们的基本属性是共通的，而涉及到拼贴和拼凑的戏仿性质及艺术特征，我则在《戏仿与反讽》一讲中详论。因为所有的戏仿均会与反讽相关，没有反讽也许它就不叫滑稽模仿了。

3.巴勒斯剪贴法。这种方法实际始于达达派和超现实主义。具体做法是把写好的文章，裁成许多语言碎块，打乱序号，破坏原有结构，然后再随意拼接起来。或者把文本写成一页一页的，然后打乱顺序，重新剪辑。巴勒斯从20世纪50年代开始取消以语法规则组合的语言现状。采样于吸毒反应后的幻觉状态，或用科幻小说材料混合在一起，然后打散后抽样，重新剪贴拼接，从而把这种拼贴画效果和科学与幻觉结合起来产生奇妙状态。从《赤裸的午餐》开始，在《温柔的机器》、《新星快乐》等小说中实验他所谓的布里恩·吉辛剪贴

法。实际这是一种自动拼贴的方法，作家并不理性去组织，而全靠日常生活中我们称之为几率的东西来拼凑，那效果是任何想象都达不到的，这也是一种拆散文本的游戏。

这种巴勒斯剪贴法实际源于法国，看作同一方法的变体主要有原样派的几个作家，以索莱尔斯为首，他的《惨剧》、《女人们》，罗什的《密集的》、《西尔尼斯》、《药典》，法耶的《街道之间》、《破裂》、《相似》、《闸门》，这些小说均采用了文本混排，拼贴的技术。格诺的《文笔的练习》居然以一个故事为蓝本写出99种变体，原来的故事仅几句话：在S路（后来变成84路）的巴黎公共汽车里，一个年轻人，戴着一顶帽子，同另外一个游客抢白了几句，然后他坐上了车。一会儿，在终点站，可以看到他同朋友讲话，朋友建议他挪动……他外套的一颗纽扣。把这个原形故事置于不同的标题下而写出了99个故事，这些故事大同小异。另一部小说《以你的方式阅读一个故事》在一页书内分21个格，每格标上数字顺序，但不是累积顺序，然后按格阅读。

由于剪贴法是把事物剪成各种各样的碎片，形式注定是零散的，是随意的，顺序也无关紧要，后来发展成扑克牌小说、卡片小说，为原样派所热衷试验的方式，今天看来所有极端试验的诗歌，小说均离不开形式上的这种极端剪辑与拼贴。

4.蒙太奇（Montage）。这是一种电影技术名词，早期格里菲斯的影片中已存在，后来成为爱森斯坦剪辑电影的方式，剪辑胶片一词无疑是拼贴的前提。电影手法进入文学最早可追溯到意象派诗歌，自觉意识地运用蒙太奇是美国诗人庞德。如果说到小说最受其影响的乔伊斯，他的《尤利西斯》有十分强烈的镜头感，那种跳跃与转换无疑与电影有关，据说乔伊斯自己便开办过电影院，是一个地道的电影迷。

我们看看庞德的《诗章》开篇几行便是蒙太奇的效果。它连接起一次世界大战最后的岁月，在前十几行中提到了勃朗宁的《索德罗》，毕加索和荷马，然后重回到第一篇诗章中的大海意象上来，这是荷马的《奥德赛》，也是庞德的奥德赛。可以肯定，全诗是以蒙太奇为主要手段的，即注重场景的迅速变换与叠加。但庞德的蒙太奇似乎更无常、更激进，其中各因素之间关联远远超出我们的预料（《现代与现代主义》674页，吉林教育出版社）。

什么是蒙太奇？指电影在演进中各镜头快速地跳动切换，把不同场景事物叠印一起，造成连续发生的印象，或者是共时发生的效果。在视觉上它是连锁发生的，爱森斯坦说它是各种因素的撞击。我们也可以把中国画称为蒙太奇，它可以把不同时空发生的东西共同组织在一个画面，不同的是电影蒙

太奇要完成一个快速的切换，在连续发生中产生整体的印象。蒙太奇的作用：一是加快影片节奏；二是扩大表现容量，蒙太奇技术是多种多样的。拼贴有多少种，蒙太奇便有多少种。《白雪公主》中简给白雪公主倒了一杯加冰块的酒后……保罗说，"好在我已经从你手中夺走了……在你酒要沾唇时及时赶到，把它从你手中夺过来。那嘴唇，（白雪公主的）我已经深深地爱上了它，先是透过窗户，然后是通过我的地下装置（监控设备）""那嘴唇——""他怎么摔到地上，简"白雪公主喝道，"看他脸上冒出了绿沫！看他在扭动，整个场面，怎么跟死亡的痛苦没有两样？我不知道是不是酒有问题？简，简。"

"有益于保罗有一点可以谈，"弗雷德说，那就是他的直率……（264—265页）这个场面的快速切换便是蒙太奇手段，这个章节之前的平静也同样是蒙太奇：路边咖啡馆里，谈论着过去的岁月，然后老板来了。他带来一位警察。

在《白雪公主》中还有一种更重要的蒙太奇是声音蒙太奇。保罗、简、霍格、白雪公主，每个人价值观不一样，但他们在没完没了的说话，臭贫嘴，每种声音都是一个自我在跳动，这种声音极快速地切换，有时快得像一个人自言自语地在说话，但是一种没意义的对话。

比尔你身上有某种东西。比尔你是硬汉子。"但尽管这一大堆自吹自擂——""公然有一种恐惧。""恐惧。""恐惧什么？""黑马？""谁是这匹黑马？""我还没碰到它。有人向我描述过。""谁？""方丢和米特"，"那两个你扔棕色纸袋驾驶大货车的人。""不错。""然后，你就对方丢和米特这两个人有仇恨。""……你非常简单地叙述一下整个事件吗？""那是大约下午四点。""根据什么""窑子的那口钟""继续说。……""我想购买一块山核木的背板，48厘米×60厘米，还有一套拜占庭式的雕木桌腿……""法庭对你脑子想什么感兴趣。""我在想晚上吃燕麦粥，你知道，白雪公主这些天不愿意——"……"比目鱼已经死了。""根据可靠的消息，它是在商业的祭坛上被谋杀的。""继续说，……"（250页）

《白雪公主》中声音时而清楚，更多的时候是混乱，发展到最后是各种声音的吵闹，蒙太奇在传统中是一种理性意识的组织，给人们一个清晰而逻辑的世界，白雪公主却是无意识的偶然拼凑的非理性世界，那么在后现代写作中蒙太奇作用又是什么呢？通过评议倾诉找到人们（病态的）头脑中意识断裂的痕迹，语言符号为什么会错乱，连时空也错位，这样正好通过非理性把不同画面的时空连接起来，在这个链条上词语，句子以一种新的方式呈现，蒙太

奇在此制造叠化、插入、特写、跳跃、追述、返回、运动、静止等各种并置手法，突出白雪所置身的语境里各种复杂纷乱的局面，从而来认识我们病态社会中的状态人生。

5.拼贴。关于拼贴的现代含义，最准确的还是德里达说的："在拼贴手法的过程中，以直接、大量的引用法与替代法，把原作置于一个全然陌生的环境之内。"艺术家引用的各个元素，打破了单线持续发展的相互关系，逼得我们非做双重注释和解读不可：一重是解读我们所看见的个别碎片与其原初上下文的之间关系；另一重是碎片与碎片是如何被组织成一个整体，一个完全不同形态的统一。……每一个"记号"都可以引用进来，只要加上引号即可。如此这般便可以打破所有上下文的限制，同时也不断产生新的上下文，以一种无穷无尽的方式与态度发展下去(《后批评之目的》)。

真正的拼贴只能在绘画与装置艺术中，文字的拼贴只能是亚现象。甚至是不可能的，这与视觉原理有关，因为绘画与装饰是在视觉共时性的注视下，拼贴是一眼可视的，所以拼贴效果好。而语言文字拼贴，必然是历时的，你必须一个字一词，一句话地阅读，然后在头脑里组装成共时性的画面，这种拼贴要经过大脑智力的整理才可能成功。因而文字的拼贴是有限的，所以难度更大。

最早的拼贴小说是斯坦因的《美国人的成长》、康拉德的《吉姆爷》和福特的《好兵》。诗歌中最突出的是庞德，他利用自己的博学进行各种语言拼贴，此后拼贴在诗歌和小说中便成为一种自觉现象了。它主要的方法：

其一，文字的拼贴。采用反复、叠化、不同语种拼合，主要利用文字形体，与语义的错杂造成效果，如庞德的诗。

其二，图案的拼贴。吸收印刷技术。马拉美把诗句排成各种形状，弗德曼把一部小说用文字组成几百幅图案。

其三，图文的拼贴。把文字与图画效果结合起来。这时文字有互注作用。例如冯尼格《冠军早餐》插入了很多图画。

其四，文体的拼贴。在一部长篇中插入各种不同文体的表述形式，产生一种超文本效果，我的长篇《城与市》便是一种极端试验。

其五，结构的拼贴。这种拼贴比较隐形，需要精心的体察与分析。这主要采用套生的方法，几个结构穿插在一起，各自在不同层面进行，即分又合，或者穿插。如品钦的《V》。

其六，镶嵌的拼贴。在中国故事中比较多的采用这种套装，例如明清话本。后现代写作的镶嵌似乎要复杂一些，例如在小说中镶入一组诗，一件轶

事，最好镶入要并置异质的反差的因素才能产生好效果。例如《公众怒火》、《一九一九年》。

其七，阐释的拼贴。文本中多种体式相互是一种解误与注释的性质。不同文体在文本中不能被单独截取。这种阐释拼贴实际也是一种互文写作，典型的有《微暗的火》。

其八，组合式拼贴。文本是可以任意拆散的，也可以重新拼合产生特殊的效果。法国原样派写作就有这个特点，我的长篇小说《梦与诗》也是一种特殊组合拼贴，六个部分可拆可分，可前可后，目前仅是作家本人的一种组合方法，读者可以任意组合的。巴思的《客迈拉》也是一种组合拼贴，把三个神话故事分开讲述而且中间拼贴了许多现代学科知识，构成新的反神话模式（包括科技内容的）。

这里列举了八种拼贴，还有许多，仅在于分析材料的不足，甚至有重要的拼贴方式漏掉，以后再补订。最重要的，我想说拼贴表层的东西不是太重要，难度也不高，仅在于我们文字语言的调动能力，学一个大概样子，依照上述方法也许就可以行，但拼贴没这么简单，它实实在在是一个智力问题，是一个内在于文本各种内部秘密的把握，我们想要创造出一流拼贴，第一，要有大胆气魄与胸襟，拼贴主要是创造奇特的效果，如果别的方法能达及，你的拼贴也会失效，这需要在知识上打通一切艺术门类，美术、音乐、建筑、哲学、科学等等。第二，因为拼贴要创造一种奇异性、有智性的光芒看似是理智所为，但具体写作过程中一定不要有理性驱使的痕迹，要发挥特殊的超感觉能力，敢于破坏常规，要使你的拼贴出乎常人的想象。第三，因为是语言的拼贴技术，要特别通晓语言的奥秘，注意任何语言、任何文本都会有一个最合乎语境的调式，在注意相异特征之时，要控制好文本的整个基调。这一讲之所以谈碎片与拼贴，主要因为碎片是一切文本的基础，而拼贴是任何文本必不可少的首要条件。碎片与拼贴既是矛盾的又是统一的。要创造出一流新奇的文体来，碎片与拼贴是最有力量的两个元素。最忌讳的也许就是依葫芦画瓢，形式试验上只有第一，而没有第二。

五、碎片与拼贴写作的可能性

碎片和拼贴也许有人会认为它们是非主流写作手段。我们不使用它也一样能写作。这得从两个方面认识：一方面从写作的潜规则来说，凡写作者均离不开碎片与拼贴，无论你是什么样的流派，即便是传统的整体性写作，它

其间也包括着碎片与拼贴，仅在于没有把这两个特征明确理性化，一个人的运思与组织过程中是无法离开碎片思维和拼贴方法。同时这个技术对你来说，不管采用什么样的方法写作都会带来好处。另一方面把碎片和拼贴作为文体而言，也许有人终身都不会去使用，这没什么奇怪的。一般说偏重生活纪实的作家不会选择这类方法，现实生活或社会历史，人们总爱作理性思考，以一种逻辑的方式把一切生活规则明确化。当然你可以选择一种巴尔扎克的写作方式，或者雨果的写作方式，它同样也会有很大的市场。

一个思维活跃的作家，总喜欢对社会生活，或历史现实作超越性的讲述。许多人都会有这种超现实情怀，或者有些人干脆喜欢一种精神生活的探险，那么他一定会把精神结构与现实生活进行碰撞，醉心于捕捉精神的碎片作一些神秘的探索，那就无论如何也离不开碎片思维的零乱与开放，以及拼贴的结构能力。有两点可以对碎片作绝对的说明：一点，古往今来所有的诗人注定了他们采用碎片思维与碎片表达。从这一点上说没有诗歌不是碎片的。二点，自古以来经典中的经典均是碎片写作留下来的，孔子、尼采、维特根斯坦等无数经典便是最好的明证。散文写作中也有很多碎片经典。小说中巴塞尔姆一生坚持碎片写作，被称为美国文学的后现代四大家。而且他是一个开创性人物。我们几乎可以不必去怀疑碎片写作和拼贴方法。需要的是我们提供出比以前更加独特的碎片与拼贴的形式。

碎片与拼贴的未来。自然会交给未来文学发展的历史，只要有文学的写作便会有碎片与拼贴的写作，这是不用怀疑的。至于在何种位置，能否成为主流行为，这恐怕得看创作者的智慧与能力。有一点似乎可以预测的，爱好碎片与拼贴写作的人会越来越多。其原因有这几个方面：

其一，高科技发展，电脑写作代替纸质书写，拼贴会更技术化也更容易一些。同时电脑作画是轻而易举，很多图形电脑库也可以轻易提取样品。因此拼贴将是未来一个大技术。

其二，科学的普及，人们对世界本质更接近透彻的了解，思维也会更活跃，文化修养也会全民性地提高，人们会主动要求更智慧的东西。而碎片思维一般产生的均是神性启示的东西，因而也会有更多的人喜欢它。

其三，碎片作品可以随行随止，阅读也可随意插入，随时结束，短小而精粹，由于拼贴的关系，会使碎片文体走向图文并茂，这样给阅读视野带来快乐，也会使碎片文体被更多的大众去喜欢。

我虽是乐观的估评，但在短期内它仍会是少数人的文学。不会在一觉醒来碎片便成为了流行文体。

第九讲

戏仿与反讽

如果把反讽与戏仿作为文学创作中的局部技巧，我在荒诞一讲和《现代小说技巧讲堂》中均已讲到，可以不必设立专章，但事情没那么简单。实际作为技巧戏仿与反讽也都源远流长，其内部的品类也很复杂。关键在先锋写作中它们不是一个简单技巧，而是成为了文学的一种体式。作为文体的规定和作为局部的技巧有很大不一样，作为文体某一种技巧变成了一种贯通的手段，同时作为该类的一种准则，在文体内又融合了很多其他的技巧。如果作为小说的文体，那就表明戏仿和反讽浸透到语言、结构、叙述立意中，同时也在故事、人物、环境上具有戏仿与反讽的原则，这表明该方法不仅作为一个小说元素在小说内部活动，重要的是戏仿与反讽作为原则使其他的技巧方法围绕着它而展开，这样该文体有了普泛化的意义，可能是一个经典范畴，而且还是一个意识形态的标志。我们只要提戏仿与反讽，无论这类文体表述的内容是什么，我们都会知道，这一定是个批评理论的文本。或者说含有批评性的文本。

把戏仿和反讽对举而谈，是因为这两个概念互相侵略，又互相联系。任何戏仿中必含有反讽的因素，任何反讽中又含有着对某客体的嘲弄模仿的性质。虽如此，这对范畴又各自独立，其特征极为明确，同时各自又有独立的写作规范。也正是在这种相联系中我们更好地鲜明地来阐释这两种文体。

一、戏仿的含义及其历史演变

在说戏仿之前我们必须弄清几个词的含义。模仿、滑稽，并非同义或者可以拼凑一起的，最初它们职能是分立的。模仿(Imitation)最早在柏拉图与亚

里士多德那儿是文学的基本功能，发展到后来成为现实主义写作的基本原则，通常均把人们现实活动的反应与幻觉视为可以模仿的，因此文学可以表达现实状态。但模仿在诗歌领域中出现了另外现象，模仿作为一种修辞手段，一种是译诗时的作用，一种是仿诗的方法，诗歌可以模仿别人的再做一首，这种模仿便带有一种个人态度，可能会带进去嘲弄态度，如蒲伯模仿贺拉斯。用今天的话说模仿诗歌和小说可以用调侃的态度。因而模仿中含嘲讽意味有了很长远的历史，最远可追溯到古希腊罗马。

滑稽（Burles）这个词源于意大利的嘲笑（Burla），比较精确的含义：滑稽是通过使用或模仿严肃的主题或风格，造成文体与主题之间的不协调来引人发笑（理斯曼·邦德语）。这仅就一种传统写作而言，真正的滑稽应该来自滑稽戏（antimasque）。是指在歌舞戏幕间穿插的，人物角色奇形怪状，情节荒唐，带有一些插科打诨的下流，以这种方式衬托歌舞剧本身的优雅与礼仪。据说这种剧为本·琼斯创造。其实更早的来源应该是莎士比亚的《仲夏夜之梦》，十二年后鲍蒙特真正创造了全本的滑稽剧《燃杵骑士》（1607年），随后便有了《排演》、《大拇指托姆》等滑稽剧。

从这两个词的产生，我们可以得出如下意见：1.模仿嘲弄的风格最早见于诗歌。2.到17世纪以后才融汇滑稽戏的因素进去。3.滑稽模仿作为传统的诗歌形式，起源很早，而且有成熟的分类作品，如滑稽模仿、戏拟英雄体、游戏诗文、嘲弄模仿诗（仿史诗），其中滑稽模仿在17世纪法国大为流行，斯卡龙的《乔装的维吉尔》（1648年），斯威夫特的《鲍席斯和菲利蒙》（1709年），菲力浦斯的《耀眼的先令》（1705年）。

戏仿（Parody）需要说明的是Parody，这个词在中文里译为戏仿、戏拟、滑稽模仿，艾布拉姆斯作为一个子类称为戏谑作品。实际burlesque也可译为戏拟、讥讽、嘲弄。前者仿文成体，后者滑稽戏弄意浓。今天中文里稳定译法Parody为戏仿。同时也指称为后现代写作中的一种文体。

戏仿作为文体的含义是指，作者在体裁形式特点上的种种夸张性模仿，其特征往往表现在体式与文字、结构、主题等多方面的不相符，戏仿便是夸大种种特征，使不同文体在一同并置中产生一种不和谐感觉。其间含有嘲弄与讽刺，夸大与滑稽的意味。戏仿的希腊词根意为重复曲：（Counter–song），可见它必然含有模仿之意，带有借用一个文本或一个作家的个人语言的技巧与风格，目的为创造一种幽默讽刺的效果。戏仿作为文体是一个类别的总则，注意，它与具体的戏仿技巧要区别：一方面它是滑稽技巧模仿技巧的方法，具体表达均随语境的发生，或者根据前文本使用相反的暴露和夸张的策略；另

一方面是具体戏仿时产生的局部手段，例如故意重复使用陈词滥调，过度夸张比喻，制造张冠李戴的情节，罗列一系列的空洞词语，并置无意义的双关，曲解严肃词汇，组合一些不协调的细节，滑稽可笑的动作，这一切均是一种喜剧的夸张手法。这里我们同时还与另一个词相区别，即荒诞(absurd)，也指配置的不和谐，与不合理性的组合，带有本质意义上不应该发生的而发生了。作为人类本体问题，包括体式我们已专章讲了荒诞，作为荒诞它是人生存在的一个实质性问题，它比戏仿要重大，相对而言戏仿更多的是一个策略问题。荒诞是本源存在的实体问题，而戏仿是人们有目的意图设置，戏仿的荒诞效果也是制作所产生的，荒诞是人类一种困境，人与环境的不协调，而且从根本上是不可解的，荒诞作品中有大量的戏仿，因而美国后现代把戏仿归于荒诞，作为戏仿文体，荒诞仅为其中一个元素。可见戏仿与荒诞两者又相联系，又相区别。我是从存在主义角度来讲荒诞，作为创作的主体发生学而言，荒诞作为一种写作的动因，这里讲戏仿则是偏重一种技术原则，一种文类的发生史。

我们在讨论戏仿时，必须把模仿、滑稽、荒诞、反讽(在讲反讽时再作区别)等几个范畴进行比较鉴别，然后再进行具体文类的分析。接下来我们简略说说后现代戏仿之前的滑稽模仿，具体说是在诗歌领域里出现的状态，为什么在后现代时期却成为小说中的主要现象。

首先说最古老的嘲弄模仿诗。

在古希腊罗马时期古典戏剧很繁荣，阿里斯托芬作为喜剧家便含有对欧里庇得斯和另外一些剧作家的模仿。其著名的便有《蛙鼠之战》，这部希腊滑稽模仿史诗(过去一直归因荷马作品)，其主题表现战争最后毁灭一只老鼠，奥林匹斯山神们对战争饶有兴趣，而青蛙仅为战争中的客人。这是一种对古代神话战争的滑稽模仿。到中世纪乔叟使用了这个武器，《修女教师的故事》母鸡指责公鸡缺少一点男子汉勇气。塔索尼的《劫桶记》(1622年)被称之为滑稽模仿史诗的先驱。该诗讲的是两城之间的战争，莫德人民军的前锋在博格涅人的水井里捞得一只木桶，类如伊利亚特战争为了海伦一样，这次水桶成为战争争夺的对象。史诗的海伦在这里变成了一只木桶。半个世纪后，布瓦洛写了一首严格地模拟史诗的嘲弄模仿诗《唱诗班》(1674年)，德莱顿专文指出两书之间的模仿关系。此后有《麦克·弗莱克诺》(1682年)，蒲柏又模仿前诗而作了《群愚史诗》，这是一首比《记克·弗莱克诺》更长更复杂的模仿史诗，并具有非凡的力量。蒲柏真正的模仿诗史是《卷发遭劫记》(1712年)，故事说彼得勋爵剪掉阿拉贝拉弗莫一绺头发，卡里尔请蒲柏写一首诗弥合两家矛盾，蒲

柏便用笑把他们重新拉在一起。诗的五个章节大量使用嘲弄模仿英雄体风格的暗喻，采用史诗惯用的礼规，"渲染媒介"的超自然优势，乘船出海，寻访阴司，男女之间的英雄斗争。作者采取的是小事做大的滑稽方式，一绺头发引发战争，盛大宴会变成了咖啡屋，勇士盾牌成了鲸骨圈的裙子，宏伟的战争变成客厅打牌的喧闹，女神头上的佩饰极尽华丽：

从匣里取出晶莹的印度宝玉/阿拉伯香料在那盒子里珍藏/这里的乌龟和整根的象牙/制成带斑点和洁白的发梳/闪亮的饰针一排排/还有那粉扑，香粉，饰片/还有《圣经》和情书/现在威严的丽人已装扮就绪/她频频起身，展示风流娇媚/她修正笑容更显得端庄典雅/娇颜美容愈添神韵/双颊升起红霞两片/一双修目勾魂摄魄。

(转引自《荒诞·怪诞·滑稽》第286页，陕西人民出版社版)

这种铺排渲染是暗含对奢华的讽刺，这首诗是整个文学品类中的一个布局优美的范例。此后还有蒲柏好友约翰·盖伊的《牧童一周》(1714年)，也更是幽默的嘲弄模仿史诗之作。

其二，戏拟英雄体，又称为"休迪布拉斯"式滑稽诗。

巴特勒在1662年创作了《休迪布拉斯》长诗，这是一首用英雄体写作而实际有贬低式的滑稽模仿的诗作。攻击的是1642年内战爆发到1660年王朝复辟，宣扬清教徒的宗教与政治观点。描述清教徒骑士休迪布拉斯的奇遇，他本人倒没什么英雄气概，却有一伙人热衷于对错误信仰和僵化的清教效忠。全诗共三个部分，模仿了清教徒伪善诘屈聱牙，卖弄学问的对话，还设置以狗逗熊的表演，竟有女神雅典娜出场。此后还产生了更为著名的滑稽剧，盖伊的《乞丐的歌剧》(1728年)。

其三，滑稽模仿。对某一作品贬低嘲弄，用随意散漫的笔调描写严肃的主题。维吉尔的《埃涅阿斯记》实际是整合了《伊利亚特》和《奥德赛》以后的一部成功的史诗性作品，但后来许多人对维吉尔进行了滑稽模仿，作品中狄多与埃涅阿斯变成了泼妇和恶棍。本·琼生的《巴托罗缪集市》，最重要的有拜伦的《审判的幻景》(1822年)，它不是对古典的模仿，而是对同时代诗人的嘲讽。1820年年迈疯癫的乔治三世去世，统治了六十余年。桂冠诗人骚塞写了一首诗《审判的幻景》讲国王死后遥望天国，托利党首相之魂禀告摄政王子英明地击败拿破仑。允许君王伟人向乔治王认罪，并赐福进入天堂。拜伦非常气愤这首歌功颂德托利党人的诗，认为骚塞写了一首专横傲慢的诗，诗的文风极坏，

因此拜伦以恣肆汪洋的笔法来描绘同一事件的滑稽性质。只有使用故意的滑稽模仿方能反其道而行之。

其四，游戏诗文。指对某一作品拔高，或贬低地嘲弄。

这种文体首先始于1701年约翰·菲力普《辉煌的先令》，特意模仿弥尔顿体的《失乐园》。这是一种拔高方式。布朗的《烟斗》(1736年)模仿了斯威夫特和蒲柏的作品，更有一些文学游戏的味道。游戏诗文成为一时的风尚，骚塞、坎宁、布朗、史密斯兄弟、希尔顿、金斯米尔、卡罗尔，直至20世纪的艾略特与庞德都有杰出的游戏式诗歌。特别值得注意的事件是1714年，理查逊的《帕美勒，或美德有报》的书信体小说。当时菲尔丁读了《帕美勒》认为从内容到形式都虚伪透顶，十恶不赦，于是他即兴写了《沙美勒》，揭露了虚假的帕美勒，来讽刺理查逊的原著，整个小说模拟了前部作品的风格特点包括人物与情节的设置，但淋漓尽致地揭露了主人公天真正直的表象后面的权术与心计，是典型的滑稽模仿之作，但是取了伟大成就。后来他又写了《约瑟夫·安德鲁斯传》(1742年)，同样是滑稽模仿了《帕美勒》，但在人物情节做了大的改动，取得了散文体滑稽史诗的称号。后来有比尔博姆的《报酬》在书中模仿了詹姆斯和贝内特，也成了出色的散文之作，20世纪最优秀的滑稽模仿之作是斯特拉·吉本斯《寻不到安慰的农庄》(1932年)。实际滑稽模仿的写作在20世纪60年代以前已是一种风气。1961年麦克唐纳德便编了一本《游戏诗文集：从乔叟到比尔博姆其后继人》，这部文集收入了许多人的当代作品。

我们从梳理戏仿写作的历史(参阅约翰·D·江普的《滑稽》)，可以看出戏仿作为文体在西方有一个清晰的历史发展线索。仅仅在于20世纪60年代后现代写作赋予了戏仿更复杂的内容和形式，包括文体性质上也有所改变。

现在分析一下戏仿写作的可能性。

思想史的现代性也许随着尼采宣判的：上帝死了，而开始了新时代的混乱。小说写作在20世纪尤显尴尬，1959年菲利普·罗思在《评论》上撰文说，20世纪中期的美国作家为了设法理解美国的多种现状，然后予以描写，然后为使它显得可信而忙得不可开交。它使人发呆，使人憎恶，使人愤怒，最终，对于自身想象力贫乏的人，甚至是一种令人感到窘迫的东西。现实不断在超越我们的才能，文明几乎每日都在造就使任何小说家为之兴叹的形象。罗斯的这段话从根本上宣判了现实主义的终结，因为现实主义的实质是模仿反映论。当现实已经超出了个人想象了，模仿论也就宣布了死亡。我们文学的传统，历代以来是以现实为依据的，这样一来这个源流的根脉被一种新的时代和新的现象所切断了。过去我们一直认可的现实与幻想之间那条界限也消失

了。我们小说的任务必须要改变了，它不能再以模仿探索社会现实的表层为目的了，必须扩展而深化，我们小说要处理大量复杂化的新问题，必须要有一套行之有效的新方法。如果这时继续坚持模仿论，反映论，坚持传统文体的典范性，而这些刚好又是与今天现实脱节的东西，那我们的坚持便变成滑稽之物了。于是我们可以反其道而行之，对传统的创作进行反讽，这便使滑稽模仿产生了一种激变，催生了我们称之为戏仿文体的产生。

20世纪60年代美国小说也就自然地发生了剧烈的变动，首先是荒诞的概念被重视。阿尔比在前后三年创作了《动物园的故事》、《沙箱》、《美国之梦》、《谁怕维吉尼亚·伍尔夫》；巴勒斯的《赤裸午餐》和《诺瓦快车》；海勒的《第二十二条军规》；佐德曼的《荒诞的成长》，极为重要的还有约翰·巴斯的《烟草经纪人》。这表明美国小说本身在变化，并且整个文学也在发生变化。据说这种变化的预兆是发生在海明威中期的小说《太阳照常升起》那儿。因为这个小说的环形结构证实的任何东西都不会有必然的归宿，情节是周而复始的循环模式，太阳永远升起又永远赶往它的归程，一切都是宿命的。这个形式极有利地表达了荒诞观念。荒诞是一种对伟大传统的最有力地反抗。

1967年8月约翰·巴思在《大西洋》月刊抛出了一篇《枯竭的文学》，提出了文学界早已日暮途穷，几乎穷尽了新颖的可能性。试图显著地扩大有独创性的文学积累，不用说长篇小说，甚而至于一篇传统的短篇小说，也会显得太自以为是，天真幼稚。巴思说这话的意图是为一种新的创造性小说体裁出场而鸣锣开道，因此他提出了戏仿。其特征通常根本不模仿生活，而在模仿另一种小说，另一种形式，另一种风格。在艺术与现实世界之间差异的不仅仅是一种不同形式，肯定还有艺术中人为的因素，使技巧成为你论点的一部分。夸张突出艺术中人为因素那便是在情节编织、语言组织、想象并置一些细节等方面破坏常规，这便是讽刺滑稽地运用传统形式，达到对传统的滑稽模仿。但一般地运用滑稽模仿已没什么作用，因为菲尔丁成功地创新地运用了戏仿。必须提供新的元素。这样戏仿更多地注入了性质上的内省（荒诞），词语句法上的调式变化（冷嘲），故事与生活不协调编排（嘲弄），对传统形式与内容的普遍怀疑（非确定性）。……甚至为了达到对传统的否认，什么样的方法都用上去包括拼凑与杂烩。因而戏仿永远是一个不纯的范畴。嬉笑怒骂，无所不用，也可以说它是一个技术的杂烩。简单说戏仿的产生是顺理成章地迎接了这个任务。

1960年巴思出版了《烟草经纪人》，这表明戏仿文体成为一种可能。但是也引起极大的论争，赞誉与诋毁同样激烈。小说主人公艾本尼克·库克是个

诗人，1708年写了讽刺长诗《烟草经纪人》，按年代顺序陈述了马里兰州各种不幸的灾祸，库克经历了各种艰险。巴思给库克的诗加上许多注释，让诗中的旁白与离题的议论畅晓明白，使其追根溯源地把各个部分联系起来，然后用三个小部分介绍库克生平：库克是个天真人物，是一个保持清白的低级诗人。库克在美国被指定为桂冠诗人，决心写一部史诗《马里兰姑娘》。库克往马里兰途中遭遇了海盗掠夺，他和天主教反对耶稣教，为土地产权、遗产继承坚守清白。库克的导师亨利·伯宁加姆是个小人，他领着库克走过许多艰难历程，多次救他，但又是他的竞争对手。但在全书结尾时伯宁加姆不知所终。这部小说八百多页，有小说中的小说，情节中的情节，诗之中的诗。把一个州的真实历史与虚构结合起来，书中出现大小人物一百多人，居然用了18世纪英语写作。这是一部对过去正统小说嘲讽性模仿的小说，既为旧小说注入了新的血液，又使过去小说形式得以继续存在下去，这种加强讽刺和滑稽性的模仿作品，便是一个新的品种：戏仿。当时引起巨大争议，富勒称它为一部荒唐可笑的、嘲弄性地模仿英雄风格的冒险小说。在否定性的批评中却正好说出这部作品的特点。六年后巴思又推出一部同样巨大的戏仿作品《羊童贾尔斯》，这表明巴思是一种有意图地实践戏仿文体创作的。

上面我们从三个角度分析戏仿在美国小说史上产生的必然性。这样我们也能理解了后现代时期戏仿作为主要文体的原因。

二、戏仿的主要特征及创作方法

在文学史的创作模型中，一种是现象性的、神话、传奇、寓言的写作原则，并不指向生活实体，人们虚构的是一种期待的理想世界状态。另一种是现实生活为依据的仿造反映；这种现实主义传统贯穿了整个文学发展历史，而到了20世纪60年代居然出现了第三种创作模型，既不是纯想象原则，又不是现实原则，而是针对过去已经成为历史经典的文本采用改写方式，这是一种模仿性的重新写作。这是传统写作中怎么也想不到的一种模式。而且一度在世界小说创作中扮演了主要角色，这不得不引人深思，也不能简单否认的。

1.元叙述戏仿类型。戏仿是一种前提性写作，也就是说在该文本之前另有一个示范性文本。有前文本我们才能模仿。所有创作的前提，最早都是假定性的，只有实践过了才成为一种标准，现实主义是对现实生活的模仿反映，这个假定是生活可以被模仿，现实有可写性。那么戏仿的前提依据有二：一是传统的经典体裁穷尽了现实生活的多种可能，它的铁证是，生活现实发生的

事实超过了我们的写作，倒是现实可能模仿艺术，现实超越了艺术，我们的模仿丧失了意义，因此我们不必模仿生活，而是模仿过去模仿生活的写本。因此我们可以称戏仿为模仿中的模仿。二是原创已经枯竭，我们不必坚持从现实生活原创，我们可以从模仿中创新，我们提供一种模仿性，所以戏仿一般都选择过去的经典文本，选择正统与主流中的重大范式，选择在历史价值中认为严肃而伟大的。这个存在性前提给戏仿提供了很大的方便，但也是一个有难度的挑战。因为传统的典范性文本都凝结了人类文明的巨大成果，例如莎士比亚的戏剧。因而戏仿可能是画虎不成反类犬。但后现代写作中无一例外地都取得了巨大成就。这刚好又提供了一个我们对经典的反思。关于元叙述我们已在上讲详细分析了。这里说元叙述戏仿在于揭示戏仿的特点。一切戏仿本质上具有元叙述性质。这表明的是一种文体仿另一种文体。《烟草经纪人》被称为滑稽模仿史诗，是一部模仿流浪汉小说的滑稽作品，库克就是一个流浪汉，一个流浪汉为生活所迫，但他却要一生都坚持清白，这本身便含有滑稽因素。又因为它融合马里州历史和个人传记，无疑它又是纪传体历史小说的戏仿。《羊童贾尔斯》是对《圣经》的滑稽模仿。巴塞尔姆的《白雪公主》是对格林童话的戏仿。品钦的《熵》完全是物理学热力学二定律的戏仿。冯尼格的《泰坦族的海妖》是对乌托邦的滑稽幻想。海勒的《第二十二条军规》和珀迪的《马尔科姆》是对美国传奇的滑稽模仿。品钦的《第四十九组的拍卖》戏仿了詹姆斯一世时期的悲剧。《羊童贾尔斯》是对"俄底浦斯王"全文的滑稽模仿。注意，这种模仿与过去经典写作中模仿前文体不一样，经典模仿是一种发挥前文本的优势，是肯定性模仿，而戏仿是否定性模仿。这表明戏仿要否定经典，有自己新的独立思考。因此引出了元叙述戏仿的第二个特征是，作家对经典文本的模仿，重要是阐发自己的观念。我当初没有想到"原始神话"，以流浪英雄为原形的神话全世界都有。……实有其人的库克所写的诗歌。库克斯岬角，祖先留下的财产，位于乔普坦克河和切萨波克湾交界处，是我家乡小镇码头边的第五个岬角。……《烟草经纪人》在我看来并非原始神话的变形(《曾经沧海》127页，译林出版社)。这里是巴思直接表白关于小说的神话与现实的模型，揭示了他们戏仿是有针对性的。他认为长篇小说《梅内莱阿德》和中篇小说《英仙座流星》，直接涉及流浪英雄神话的特别表现，并且致力于一系列小说作者更为现代的主题理念，如：凡人对不朽神界的向往，以及颇具讽刺意义的最终梦想成真。尤其是神话英雄事业生涯后期的变形，变为他自己的声音，或是他自己生命的传奇，或两者兼备。我40岁了(《客迈拉》198页，译林出版社)，巴思在小说中直接交代《客迈拉》反神话策略，揭示其主题，这部小说戏

仿了三部神话故事。作者戏仿经典文体的目的不在于传承经典文本的形式而是瓦解嘲讽它，使一切严肃伟大之作成为滑稽之物。

2.破碎性戏仿类型。由于不是对经典文本顶礼膜拜地模仿，目的也不在于学习经典什么东西，因而构成了戏仿对经典文本的全方位的冒犯，用俗话说是逮着什么都嘲弄一下，因而也就不必遵循经典文本的有序规则，而是先对经典文体使用破碎技巧，例如打破文体单一的规范，人物形象的整体感（因为英雄描写必须采用集中的笔法），故事也不讲究连续性。简单说对文体、人物、故事实行解构，这是一种非常的步骤，因为这是针对传统典范文本中的核心因素。不破坏经典的核心因素，便无法达到嘲讽并使之滑稽。有的后现代文本何以能看不出前文本的痕迹，例如《V》并没有一个固定的经典文本作嘲弄模仿对象。但我们注意这种戏仿一定是一个时代一种风格的缩影，是众多隐性文本的踪迹在漂流。《V》的前文本可以是针对20世纪50年代垮掉了一代的风格模仿，或者对传统写作中的寻找原型的冒犯，很显著的标志是"V"，这个标志不是一个确定性寻找物，找到的并非是自己期待的目标，或者根本是一个没有结果的追寻，我们的世界是非确定性的，我们注定找不到宝藏或者理想。我们寻找到的仅是一些踪迹，不过是我们在走过后，类如橡皮头给我们擦抹得干干净净，踪迹也是一个漂移的能指。

凡戏仿性作品均都粉碎了故事，故事是我们构成传奇的法宝，是我们展现英雄行为的最有力的平台，因而戏仿最彻底地破坏了它。童话《白雪公主》是一个冰清玉洁的美丽而善良的故事，而巴塞尔姆用七个丑陋的小矮人把它打碎得七零八落。而白雪公主仅是顾影自怜不断摆动头的荡妇。寻遍后现代小说无论巨著或短篇，我们永远无法找到完整的故事。品钦的《葡萄园》有一点传统，我们能找到的也仅是一点故事碎片，文本中倒是有两条线索，顺着线索我们找不到故事，妈妈背叛革命，过的是一种运动不安的地下生活，普雷丽过着流亡生活，与父亲索伊德不能正常居住，母亲弗瑞尼茜总是若即若离，唯一带她流亡的女忍者是一个清晰的形象，但她却是过着杀手生活。葡萄园也不是美好的乌托邦。《客迈拉》中三个神话故事，尤其是《一千零一夜》是东方故事经典，但巴思并不讲故事，从中揭秘的是女权主义思想，并认为故事的意义在于，开启宝库的钥匙就是宝库本身。讲述故事时玩的是故事与讲故事之间的相互颠覆。这表明戏仿的目的在于破坏原有故事的意义，拆解它们的逻辑关系。而在戏仿文本中又不构成故事，既然戏仿要颠覆故事它就不能在新的戏仿中构成故事了，不然它玩的将是搬起石头砸自己的脚。

戏仿文本中人物倒是存在，而且纷乱迭出。可是你怎么阅读，他的人物面

目模糊，无法找到明显的个性特征。而每个人物相对于他者反倒无法自我指认。我们说人物，许多标志是必然的，如姓名、出生、家乡、个性、人际关系、社会位置等应该是清晰的，传统经典文本便是把这人物基本的东西在文化历史的河流里整理出一条线索，于是人物是发展的，在与社会相联系中他便有了人的命运感和性格特征，而戏仿文本中把人物可明确联系的东西都拆散，或者置于一个荒诞的语境里，人物是冷漠孤立的存在，我们便无法对人物价值进行评估，这是人物碎片化最重要的方法。

其次人物形象在时空中活动像一个幽灵一样，你不知道他从哪儿来，到哪儿去。当然他是前文本留下来的形象，但戏仿中作者会不断撕掉过去人物贴的各种标志，例如白雪公主身上多了一排六颗的黑痣。在厨房里不停地擦洗，干世俗的活儿，她是公主却干粗活儿，她还写文理不通的歪诗。和七个矮人偷情，利用他们效忠的感情，22岁了没结婚空想心中的白马王子，她不满现状总倚窗而感叹，不停地摆弄自己的头发，赤裸的乳房上还保留有启示。白雪公主作为主人公贯穿全文，你读完作品后，你竟然无法把白雪公主的特点总结归纳出来。没有性格，没有行为能力，脑子里全部是胡思乱想。这些人物是机械的，木偶的，她发生喜怒哀乐时，读者也不会为之所动，白雪公主和矮人调情作恶，在读者那里引不起丝毫共鸣。因此我以为后现代的人物是真正的空心人。在巴思的作品中还人神不分。神对读者讲故事而且确定地指出神话的地点，那片水域是现今美国马里兰州多尔切斯特市的沼泽，神的室友变成大学同学，主修地震气象。王宫人员被石化以后，便安排所有部长的夫人接任先夫之职，这里人物的身份你无法确认为古代与现代。这些人物是非人格化的，从感觉体验上说也是非我化。巴塞尔姆的白雪公主借的是一个虚假的身份，是一个非常世俗化的庸碌女人，她充当了一个家庭主妇，一切都在崩溃，好多事情正在发生，道琼斯指数还在下跌，百姓还是破衣烂衫。这是一个什么环境，白雪公主的那间屋子是置于童话还是置于现实。有总统叹息难道没有一件事会对头吗？还有摇滚乐队的头头对野牛音乐感兴趣。白雪公主从头到尾都处于一种厌倦感。在这个室内空间所有人表面处于涣散状态，实际他们均高度处于情感危机和精神紧张状态。每个人不知道说什么，也不知道干什么。唯一可感的似乎只有简还有一点点嫉妒。这给我们提出暗示，戏仿的人物：一，不能有确定的身份化，这样我已移位，每个人变成无我的空心人。二，不能有标志的性格化，个人不能把握自己的命运，人物均是非关系的存在，在一个特定的时空内人性是可疑的，因其质疑更无法把握性格特征。三，不能有文化的风格化，这一点表明人物是在一个漂流状态，不能根植于一定

的文化地理环境，因此人物不作为文化民俗的标记，人物也不能成为时代、地理、年代的一个风格化的缩影。四，不能有语言的特征化。戏仿的人物是碎片的，也是病态化的，因而语言是抽空了所指，人物语言不能固定为一个类别的特征，他们是一个语言上的精神病患者，白雪公主絮絮叨叨不停地说，其实她并不知道自己在说什么。若从戏仿人物的语言上说，人物的语言一般是语境性的，机械应答。是一种语言的能指表演。这里讲到戏仿人物的四个特点，实际可以视为戏仿人物写作的四个方法。总起来说，我们不能把戏仿人物用理性中心的思维条理化、秩序化，给他们赋予与社会时代、人性相关的意义要素。这是因为碎片人物是无法构成整体上的意义的。

戏仿文本中的环境应打破时空顺序。环境是非标志化的。对环境的表述是一种纯客观化的零乱，是一种事物的拼凑。另一种是作者浓厚的情绪感觉，环境是主观的，携带想象、回忆、幻觉、思辨等要素。我们看《V》中蒙多根在谍报工作期间的环境表现：

> 豹已经吃掉了她的乳房。这在那时看来，就像是她很久以前乘坐哈比希特号部队运输船来到此地，一件事情终于有了结局，而这事很明显只与那绅士鸡奸者对女人或老式防腺鼠疫注射的偏爱直接有关。如果此事有寓言意义的话……如果像那次大叛乱一样的季节再次来临的话，他担心他再不会是他在以后的岁月里，至多是强烈地怀旧地回忆和赞美的那种个人的、任意的流浪汉冒险行为，而是具有一种逻辑，这逻辑使一颗自在任性的心变得冷漠，用能力代替性格，以精心策划取代了政治上的顿悟(这无可比拟的非洲风格)，而对于萨拉，粗皮鞭，在瓦姆巴达和基特曼斯胡普之间的死亡舞蹈，他火百合的紧紧绷绷的腰臀和被刺，在因突然降雨而涌涨的河中一棵带刺相思树上的黑人尸体，对于他灵魂画廊里这一些最珍贵的画面，取而代之的那些冷酷的、抽象的、于他很无意义的绞刑……退避提供背景，直到他抵达另一道墙，即为那个他经过麻木猜测知道现在无可抵挡地变为现实世界，那个以他十八年之后见解甚至仍不能为彻底绝望找到适当比喻的世界而制定工程设计，然而那设计……勾勒好了，而那海岸的卢得立茨湾和公墓地之间的海滩上实际每天上午都散落着二十来具同样的女人尸体，一些在呈病态的黄沙上看上去不比海草实在的团块，在那儿心灵的历程更是一个跨越大风从不停止光顾的，波浪滔滔的大西洋风浪区大规模迁移……锚停泊的监狱船似……在那儿单一的路线仍然渐渐地伸向一个无法用图像表达的，任何一部分都

是死亡王国……只有德属西南非才有一种必然性……由于同时代的青年——上帝保佑他们——必须去面对的冲突……一个没有形状的太阳，一片如月亮的南极一般的海滩，铁丝网里……结构上不可靠的荆棘树，一个妇女无声的抽泣……吠叫声。

（《V》第307页，译林出版社）

这还是我做了省略后的文字，无论你怎么试图给它梳理，都不可有像现实主义作品中那样清晰的环境。品钦有意使用多种手法，在含混中具有迷宫的效果，你无法对这么一个小海滩进行拍照，定位评价，作者的目的也不愿你把环境单一化。白雪公主置于何城市何街道，尽管她把厨房清理得如此之细致，你仍是不知白雪公主置于什么样的空间里。那是一个什么样的米特大街，能收邮件你并不知道邮区，他们写的信邮到哪儿去了。为什么环境没有具体特征，这表明我们整个世界的同质化，似乎正在走一个熵化的过程。

3. 反讽隐喻的戏仿类型。戏仿既然是滑稽模仿其反讽因素完全可以理解，同时我会在反讽中再次谈论它。隐喻性戏仿是后现代一个普遍的象征符号，虽然作者没刻意地张扬它，但作家许多深层的意图均在这种戏仿体式上。这种象征隐喻大约分这么几种方式：

第一种是在表述事物的暧昧性，其符号性隐喻暗藏其间，它的多义性需要读者在阅读后才能去阐释。品钦的寻找模型中设立一个V，这个V是复杂的，既是人物，又是地方；既是抽象意图，又是某种目标。V具有多元隐喻，不仅读者无法说清，作者也不一定能全部说清他的意图。甚至有意带一点模仿形式的谬误，使它产生歧义。

第二种是作者采用各种方法，多侧面地揭示出其隐喻的含义。巴思的写作便如此，几乎他每部作品都要反反复复地把喻意挑出来，故意伸张他的理念。《客迈拉》不断地强化开启宝库的钥匙就是宝库本身。古典神话现代化，山鲁佐德成了大学生，小魔怪显身在姑娘的书房中，在众神之间做学术讲座，显然这些细节都隐喻了作者意图，人神握手言和，所有美梦都能成真创造了一种新神话的乌托邦。《烟草经纪人》特别设计了一个流浪汉百般地坚守自己的清白，一定要昭示世界黑白两道的界限。库克以其肉体的清纯而隐喻人们精神世界的纯洁。有意思的是他居然要了一个吸毒成瘾的妓女，而且患有梅毒，这本已具有邪恶的象征了，库克为什么因她抛弃清白呢？这里含有一种库克的赎罪的态度，因为他的清白而犯罪了，所以他要用清白去救赎。巴思总要在自己的文本里引申出许多意图理念。这很好理解，他的文本总是恣

肆狂放地,倾诉而下的语言河流,他假设各种人物的各种角度来辩论。这也许是巴思戏仿文本的机辩智慧的特点。由此我们也可从中发现戏仿文本一个更为深层的特点,一般我们说经典的、原创的文本是叙述性的,经过戏仿以后往往多数文本走向了思辨性文本,即使他元叙述技术再高明,也会是一个思辨性叙述文本。另一个深层特点是,戏仿是针对性地叙述,更多地保留着作者说,因而话语的痕迹比前文本重。因此思辨性、话语性同时成了戏仿文本的两个特点。我们识别时要注意,在创作中也要注意发挥它的优势。既然选定了戏仿策略,便是选择了智性写作,在经典与戏仿之间似乎没有一条中间道路可走。

第三种是文本的整体隐喻。但不是传统的寓言写作,品钦的《熵》以及以熵定律贯穿的长篇小说,把戏仿与科学理论结合起来,隐喻人类整体的命运。

4.语言游戏式戏仿类型。语言游戏似乎是滑稽模仿的一个传统,我们从后现代写作之前的滑稽模仿发展历史看就是如此,所以戏仿也是一种语言的艺术,是语言的游戏艺术。这一类型中语言的局部技巧很多,甚至语言状态决定了该作家戏仿文本的特点,如果可以说风格的话,它既是对风格的破坏,又是对某种风格的潜在构成(在反风格中构成特征)。潜在地构成特征,意指戏仿文本也同样会有自己本身的用语特点,这话的意思指同是一种修辞术,在不同作家那儿运用起来产生的技术痕迹是不一样的。

第一种,语言高密度重复的游戏。有意的简洁与重复都是传统文本中特别重视的修辞术。而戏仿则把重复置于啰嗦,生厌而又无意义状态。《白雪公主》中把睡衣脱掉重复了8次到了比尔才拒绝脱睡衣,然后依然是脱掉睡衣的讨论,7个脱掉睡衣可以仅用一句话,大家脱掉睡衣。可这里让小矮人与白雪公主一连脱了8次,简跟母亲对话,简不断重复,不,母亲,而且七次都是否定式。《第二十二条军规》中主要是重复对话,有时可以说上几页,但你不知道在说什么。尤索林与迈洛之间对话:"我知道,我实在没什么肝病,只不过有点症状罢了,是加涅特——弗列施阿克的并发症状。"

"我明白了,"迈洛说,"那么加涅特——弗列施阿克并发症又是怎么回事呢!"

"就是肝病。"

"明白了",迈洛说……"要是那样的话……我看你吃东西可真得十分当心,你说是吗?"

"是要十分当心。"尤索林告诉他,"明显的加涅特——弗列施阿克症并不容易得到,我可不想毁了自己这个并发症,所以我无论什么水果都不吃。"

“这回我真明白了”，迈洛说，“水果对你的肝病有害，是吗？”

“不，水果对我肝有好处，正因为这样我才绝对不吃。”

这是一种似是而非的问答对话。它的经典句型应该是，哦，我明白了，……可是，仍然不明白……仍在理解中……这里在做一种语言上的圈套，语言在轮空旋转，而意义却停滞不前，我们可以叫他叙述空转。

第二种，词语狂欢的游戏。这是一种语言的自由流淌，人不能控制语言，词汇的连贯与意义无关，仅根据声音走。狂欢是后现代的一种品行，词语的无意义拼凑，支离破碎具有吸毒感的宣泄，展示一种无意识地流动：

> 七个太是 移动太多并且部分缺席 情感释放的不同程度有意突发阴影 取消面孔思想的部分 克莱姆从鼻子底下到轮廓下面的部分 离下巴颌一寸 从来就不够 额外困难 他用的色彩 坚定 镜子 拘留殴打。
>
> （《白雪公主》204页）

> 餐室里有叮当悦耳的雕花玻璃杯、转椅、没有孩子的矮老太太们的鬼魂，裹着毛皮围巾，戴着结婚戒指。这音乐来自起居室里收音电唱两用机，我愤怒地辨出了那支狂轰滥炸般的铜管乐。Horst WesselLied（豪斯特·威赛尔抒情曲）在进行着，伴着打击乐、法国号、小号和大号的乐器声，以及那些一本正经，列队前进年轻人唱出的浓重低音部。……我能听到浪潮般的欢呼声，乐鼓的猛敲声，狂热的情绪，小军鼓可怕的嘶哑喧闹声，我似乎看到一张张嘴巴张开着，肌肉紧绷，阴沉的眼睛朝前直视，我似乎还能感受到他们荒谬反常的热情和勇气，感受到这曲子里的踏步声，飘忽不定的情感——蓝色的城堡、啤酒、鲜血——以及变幻无常的动人节奏。
>
> （《第二层皮》237页，作家出版社）

这是船长我在音乐中的想象。词语和情绪一同结成狂欢，这里音乐只是一种提示语言，词语展示为感觉的狂欢，当然还有无意识流动。这两组文字差别很大，前者把文字词汇中任何有机联系割断，不纳入情感色彩；后者词语随情绪跳动，但是夸张式的，可以无限制的用词语填充。值得注意的是，词语的狂欢游戏仍有语言的潜规则，并不是我们把一本词典的词语倾倒而出便可以的，这中间似乎应该注意几点：1.语言有一种超感觉的联系，即表面是断的，但在联想幻觉层面都是接续的。这很重要，也是对一个作家语言功力的

鉴定。2.语言可以不按意义原则组合,但在能指层面可按声音相关、词语形体相关原则来组织,所谓能指漂移不是词语乱飞,一定是在能指特点下的迁移。3.在变形和隐喻状态下更私人化的组织词语的队伍。但注意不是公众意义上的文化象征,因为大众象征是一种意义组织。4.词语狂欢出现了一个大的语言流,虽然是词语碎片,但它要有一个整体上的特征,巴塞尔姆的词语组合不同于品钦的,霍克斯不同于巴勒斯的,巴勒斯不同于库弗的。这个特征大约指语言要有个人记号。意识流无疑是语言狂欢的,但伍尔夫是不同于乔伊斯的。5.词语的碎片是自然切分的,但组合却是各种社会化的规则与私人感觉经验的规则的结合,这表明词语是有个体经验的,既指用词语表达经验的方式,又指词语如何组合的经验。这条和上条的不同,在于个人处理经验的方式不同,是怎样隐含在词语之中。上条是语言的个人标记。下一条则指个人经验中含有社会化的潜规则。以上五点是词语狂欢写作应该注意到的。

第三种,语言规则游戏。任何语言游戏我们仍要为它给出一个局部的、临时的、语境的规则,表明某一段语言为什么在此而不在彼,因此我们仍要找到一些语言组合的规则,在这里规则即方法。

其一、并置式的。例如小说《解释》以四个中空的方格引发的问题展开回答。大体上可分三个部分,每一部分又指出若干层次:第一部分不相关结局:1.不知道这部机器是否有助于改善政府。2.小说死了,被发明之前就被存在的东西代替了。3.对这部机器不信任,不感兴趣。4.人群中一个漂亮姑娘不与人交流。5.未来某个时候人不能获得性满足。6.机器有美丽之处。7.死树。8.读一本自己不知道什么种类的书。9.如脱上衣吃水果。10.海边的大树。11.问者提供许多错误信息。12.一问一答的叙述形式讨厌,但它允许许多有价值的省略。13.问答之间内容互不相干但包含多种不同结局。……第二部分关于机器的结局,分了10个问题。第三部分只包含三个结局,小说的每个部分都以机械为中心,只给结局,但谈话却游离开去,将许多可能性在结局里并置(引自《白雪公主》,227页,哈尔滨出版社,1994年版)。

其二、增殖法。一种是语法方式的,一种词汇方式的。巴塞尔姆有一个绝妙的例子《句子》,通篇仅写一个句子,这个长句达7页,由两千多个单词构成。但这部小说写完了却没主语。首先他把首句起一个势:或者,一个长长的句子以一定的速度沿着纸页下滑,对准底部……这是一个可以行走的句子,可停顿,可翻页。于是便开始这个句子一系列的增生过程。句子可以漫无边际地蔓延四处移动。

其三、矛盾法。后现代语言组织总是吞吞吐吐,不连贯而互相矛盾的,前

一句说理解了，后一句又说不理解，上句说一件事，下句说的件事与上件事正好反方向的。白雪公主便表现出这种反复无常，在问答中也是答非所问。我们手里拿着邮件，"诗"我们问，"诗"她说，地毯上有一块肉，就在那儿。"那么"我们问，"我们能看一下吗?""不行"她答道。诗与肉毫不相关，看什么，不让看什么，指代也不明确。对这种自相矛盾的方法，巴塞尔姆借肯尼迪的口说出来是一种解释技巧。作者在文本中也说这是一种暂时性策略……这是一种权宜之策，就如何不破坏一个酝酿很长一段时间的形势，或者相反，如何打破它，如果这个形势在酝酿过程中有变化迹象，要变成一个含义与当初大不一样的形势(《白雪公主》176页)。

其四、倒置法。这个得克萨斯人原来是一个天性善良慷慨大方而且和善可亲的人，而下一句便是，三天之后，就没有谁受得了他了。克拉默护士生了一只逗人喜欢的鼻子，红光满面，生气勃勃的脸庞上布满了迷人的俊俏，可爱的雀斑。下一句便写尤索林不喜欢雀斑。还有这样的句子，一个最优秀而又最不忠诚的人士之一，不大愿意在力所能及的范围帮他一点忙，海勒在《第二十二条军规》经常使用这种悖论的倒置的方法。这中间的方法便是绝然对立地并置两个矛盾的词语，或者把本该使用庄严的词而换上一个陈词滥调。总之在词法组合上反常规，在一句中使意思出现陡转。

其五、注释法。任何一种母语都可以被另一种语言解释，每一种文体有自己的特点，换另一种文体表述从形式到内容都会有变化的，黑塞的《玻璃球游戏》、帕维奇的《哈扎尔辞典》、纳博科夫的《微暗的火》均是利用不同文体互相阐释。《微暗的火》是一首长诗，前言中讲谢德7月4日完成第一章，诗的头两句为，我是那惨遭杀害的连雀阴影，凶手是窗玻璃那片虚假的碧空。在评注中1至4行解说鸟之死，并比较了连雀与丝尾鸟、知更鸟不一样。金波特注释了全诗，在7月1日半夜写诗，那位未遂的杀君者格拉杜斯从赞巴拉出发，实际上格拉杜斯7月5日才搭乘哥本哈根飞机离开昂哈瓦。诗人在这儿指一个人，但在7月2日他并不知道这个人存在，原来格拉杜斯给自己取了另外一个名词。实际革命组织派杀手追杀赞布拉逃亡国王，可爱的查尔斯在谢德写第二章诗时他才从欧洲出发。前言、诗、评注者三个文本中时间并不统一，这就引起了解释的歧义。

第四种，文字游戏。语言游戏指在句子、文本间进行。文字游戏指在单词、拼音之间进行。这种做文字游戏我国古代诗文中也很常见。如果我们立足中国先锋性的文字写作便要注意和西方语言的文字游戏区别开来。我这里简单地罗列几种，①种，回文与藏头诗方式的游戏，我国唐代便有。②种，字谜方

式。把一个人的命运用字的结构暗含进去。③种，字序象征方式，个人忌讳某字时，在某时空遭遇象征性地址，运用巧合方式。④种，拆字组字制造一种迷宫方式。

文字游戏的写作一定要有个人智慧，要深通中国的古典语言。中国汉语言形象是可以造成丰富的游戏性的。在后现代写作中纳博科夫喜欢做文字游戏，在《微暗的火》中他便采用了回文、字母排序、文字高尔夫等方法。实际上所有后现代写作都有文字游戏倾向，海勒和巴思也有很多文字游戏。文字游戏的手法很多，例如还可以有误读法、装饰法、颠倒法等，不过要注意传统的文字游戏是构成意义陷阱的，而后现代是解构意义的，使歧义迭出，造成误读。文字游戏是对意义的破坏。特别是拆字的手法运用得好，会沟通很多想不到的一些关联。

5.文体式戏仿类型。这种戏仿比较好理解，实际上也可以称之为互文性戏仿类型。我这里不是指某种体裁的戏仿，如伯吉斯的《莫扎特与狼帮》，巴思的《曾经沧海》是戏仿戏剧与歌剧、传记构成戏仿文本的，这种体裁戏仿是常规性的。我指的是学科的界限的跨越，后现代写作多数突破了学科统辖，品钦是用物理学第二热力定律写小说，在小说中引入熵。事实上后现代写作中许多作家都利用先进的科学技术知识，一个科盲不可以进行后现代写作，因为后现代比以往的一切文学都要逼近现实生活的本质，寻找世界最真实的图景，这一切只有最新科学知识可以告诉我们世界的本质与真相。文类的突破可以打破新闻、建筑、装饰等众多的专业领域，还可以和现实生活、大众娱乐消除界限，借专业技术写小说也是后现代热衷的方式。科幻作品是西方写作中的一个主要类别。简单说，后现代写作是多方面冒犯生活的各个领域。

戏仿为后现代写作的主要特征，同时也包揽一切艺术技巧，这是因为它要对传统所有的权威经典进行戏仿，当然也包括对传统技巧，那么相伴生它也最应该是技巧性的，为什么戏仿会如此得到后现代喜欢呢？罗吉·福勒认为戏仿是最具意图性和分析性的文学手法之一。这种手法通过具有破坏性的模仿，着力突出其模仿对象的弱点，矫饰和自我意识的缺乏(《文学理论批语术语汇释》295页，高等教育出版社)。简单说戏仿写作有最直接的针对性，因为手法不拘一格，嬉笑怒骂皆成文章，所以它能最深刻最直接暴露经典传统的问题。我以为戏仿应该是一个广泛的概念，不必裁划区域戏谑模仿和曲解模仿均可纳入其内。作为戏仿方式中有一些微小的差别，可以更好地为我们今天所用。戏仿作为文体今天没有人再去怀疑，一种文体应该具有较大的包容性。也有人认为最好的戏仿也不如原文。例如我们戏仿莎士比亚的文本，

我们文本不会超过莎士比亚原作，道理上似乎说得通，但实际是两个类别了，莎士比亚是经典范本了，而对他的戏仿是另一个文本。不同时代不同作用，并不存在进化论或取代关系。今天戏仿写作是对我们智力的挑战，因为戏仿总是针对过去的经典，或者教科书下手，或针对对现实非常敏感的现象下手，而且戏仿一般是反讽、辛辣的批评性的，没有足够的智力与之抗衡，那么自身的戏仿便真成了滑稽戏了。同时值得注意的，戏仿虽是滑稽模仿，游戏人生的方式，但所有戏仿作家骨子总是极为认真的，戏仿几乎成了我们对社会人生的一种批判武器。

三、反讽的含义

反讽（Irony），在所有的技巧术语里最不易说清楚的恐怕就是反讽。它并不是我们今天一句说反语便可完事的。哲学上可以为它写一本书（克尔恺郭尔），诗歌中以它为宗可以形成一个派别（新批评），然而反讽最初又出自于戏剧，同时它最早源头又发源苏格拉底，仅反讽一个概念都不是我能在简单一讲中说得明白的。我们要明白的是：其一，与文学写作有关的反讽；其二，与后现代有关的反讽；其三，作为形式元素的反讽与我们作为认知方式的反讽的区别。

首先说说反讽一词，在能指上的变化。反讽早期书面稳定的词叫讽刺。在人们口语中最适应的叫反话。中国在译黑格尔著作时，一译为讽刺（贺麟语），二译为滑稽，（朱光潜语）。其实离反讽最近的是幽默。作为反讽大约有两个来源，一始于幽默（humor），1771年《大不列颠百科全书》中对幽默有二义：See Fluid是流质的意思，See wit机智的含意。用两个近义词揭示它的意思。据说幽默正式流行使用是1725年由伏尔泰推而广之，1729年幽默的经典例子由斯威夫特的《小小的建议》而产生，这个标题就是一则幽默，全题是：《为避免爱尔兰穷人家的孩子成为父母或国家的负担，为使这些孩子对整个群体有用而提出的小小的建议》，1729年以小册子发表，这个小册子使幽默具有了三个含义。第一点是，讽刺的自相矛盾性是幽默的初始阶段。第二点，归谬法是通过一个人为制造的悬念使读者产生悬念而获得的。……讽刺在幽默名义之下开始使用了。后来李科克在"踩在寡妇和孤儿肩上敛财，"一例的分析取得了叹为观止效果，这里讽刺有了夸张的手法，法国作家艾梅又有意识地创立了毁灭性讽刺。这里所言的讽刺莫罗教授的定义是，讽刺一词在它的本意中就是缩小或降低真实性，就是拒绝承认它们固有的资质，就是在假装无知的外

表下来掩盖它的学识,就是以纯疑问的姿态来作挡箭牌,讽刺的形容词、名词则与动词紧密相连，意即提问（波尔多文学系“一般文学研究中心简报”，Fasec.VII）。

反讽的另一来源,英文irony的希腊词(eironeia)意指佯装,但实际指喜剧角色"愚人"(eiron)。读音则从德文来:(ironie)夸大,假装,言不及义的说大话,有掩饰的含义而作为修辞手段,表明说话的表面形式在此,而真正的意图却在彼。这显然和语义技巧有关。最早的反讽应该来自苏格拉底,那就是著名的苏格拉底式反讽,特点是,故作无知,乐于接受教诲和指导,但对谈出来的观点总是不成立或幼稚,最终成为笑话。显然反讽是一种语言修辞术。从这儿出发反讽有几个维度的延伸:其一是哲学上的,作为一种认知理论,自苏格拉底后,在黑格尔那儿成为焦点,有克尔恺郭尔的反讽,有肯尼思·伯克的反讽。其二,作为语言修辞术的反语,同时作为美学意味的反讽,延续于施莱格尔兄弟的浪漫主义,德曼的阅读阐释理论。其三,作为文体特征的反讽,这产生于新批评派的反讽诗学。反讽的复杂其实还不在于主体性、主体的意图上,而在于与它相联系的客体,或者说语境的关系上,在于这种二者之间的矛盾性上,如果把角度转到二者的矛盾性,实际也就是关于人的思维的辩证法,这时我们来讨论反讽会永无宁日了。

四、反讽的构成因素

为什么要讨论反讽的构成因素呢？这刚好涉及到反讽为什么绝对的遍及后现代写作。反讽不是一个单一元素造成的,不因为某一方面所具有伟大智慧而可以构造的,例如一个独具才情的人说自己的一个比喻不如对方的高级有趣,对方马上看透了你的语言圈套说,你少来这一套,你想借此抬高自己呀。主体企图构成的反讽马上瓦解了。就此可见,反讽的构成要以对方条件适度而成立。

这里我先讨论主体问题,因为在反讽中首要的一个因素主体必须有足够的强大才行。否则反讽无法建立一个起因与终结。

1.反讽是一个智者对当下世界矛盾冲突一个本质的认识。第一个反讽者苏格拉底为什么是辩论式,他有足够的才智看透矛盾的本质,而且相信自己能解决它,因此反讽对苏格拉底构成的是一种姿态。可以在谈话的方式内进行,那么他便保证了意义的优势。这样我们在语言圈套可以拆解意义,即我预先形式上的让位,在一个矛盾拆解后,我马上可以复位。另一方面苏格拉

底的悲剧性反讽是建设性的，即个人面对他的整个语境是对现在伦理方式的反抗，具有嘲讽意味，但其目的归因我所希望的现存伦理是什么样子才对，那么他的目的是构成一个理性能把握足够发展的状态，因此他便达到自我意识的培育。在苏格拉底而言，反讽在客体上是针对性的，但目的却在主体的完善上。

黑格尔视反讽为一种普遍的、绝对理念的具体显现。他把特定的命题（抽象观念）在个体地实施在我们谈论和理解的过程中，因此他说是主观形式的辩证法，他的目的和苏格拉底是一致的，实施反讽干什么，不是毁掉对方了事，而是就此诱导对方认识自己的无知，那么可见反讽作为辩证法目的是达到认识的彼岸，完成人与人的特殊交结方式。所谓反讽辩证法即以一个特定的命题去表述相反的归结。暗含的基本原理，人的认识经过一个循环：知——不知——知，或者表述为肯定——否定——（再）肯定。在这个环节中第一个知，不是真知，我们经过否定后，然后才得到真知。由此可见，把反讽作为一个认识原理是一次理性检验过程。提到思维与哲学上认识是没有错的，反讽是一种思维方式。

后现代主义为什么戏仿，为什么反讽呢？其哲学性质应该还是与苏格拉底和黑格尔暗合，说暗合是说后现代是绝对反黑格尔体系的。后现代戏仿与反讽其根在于他内心认知的东西应该复位，不然连他们本身使用戏仿与反讽也是荒诞的了。这是一批建设性后现代主义。品钦几乎把熵化原理用于一生写作，对其现实反讽，大肆表现亚文化状态，戏仿主流现象，他根本上还是唤醒，熵化是一个寓言，太可怕了，我们应该足够认识到。

2.客体太强大，必须摧毁。我们常规手段不能动摇他们的根基，必须采用超常手段，但我们又不能泼了盆水把婴儿也倒掉，毁灭的时候又要唤醒。这便是一个反讽对象化问题。没有对象，反讽只是一个语言的空转。反讽在这里似乎有点像我们中国人说的哀兵之计，示弱的方式，然后再是颠覆。为什么所有的戏仿都是反讽式的呢？戏仿实际上是用的超量方式去暴露对象的缺点错误，使之不能成立。客体滑稽化了之后才能重建，重建认识，重建价值观，结局无外乎两种：一是毁灭，那是悲剧性的。二是重建，那是喜剧性的。在《白雪公主》那儿，白雪公主以死亡终结，是后现代悲观宿命的终结方式。但更多的结局是悬疑的，无果的，像品钦寻找V一样。也有乐观的，巴思的神话，梦想成真，美杜萨还是能和佩尔修斯一起共享天堂的美丽与爱情。在今天，尽管我们绝望，但我们还是呼吁救救客体。不然我们还用反讽干什么？例如一个智者，他对疯子或者白痴使用反讽，有用吗？如果是疯子和白痴的语境（无

救状）我们还使用反讽，那便得怀疑反讽者的智力了。如果我们不纠缠哲学上的二元论，仅把主体与客体作为我们某一种思维方式，我们再回头去认识今天，是主体的沉沦，还是客体的沉沦，在后现代时期真是无言以对。

3.反讽到底是一种形式，一个普通的修辞术，还是作为人，作为世界的一个本体。即反讽是一个主体，一个否定性的主体。这是一个论争的问题，但人类无法逃脱悲观的判断。存在主义那里，克尔恺郭尔、萨特、加缪均认为存在的本质便是反讽的，即反讽本身便是存在的本质。这也决定了反讽是荒诞派文学的主要手法，我们已专章讲过荒诞。突然我质疑到今天的这种社会现实，往日我们一切人文科学理念是否真正能解决其问题，如果不能，那么荒诞、反讽、戏仿也许便真正成为我们未来世界的基石，简单的道理是，如此强大又破碎的矛盾世界，我们能做什么，个人仅有的能耐也许真就只能荒诞一下，反讽一下，戏仿一下，仅此而已。这不也很透彻地揭示了个体与社会的关系吗。

存在主义的反讽其实也还略有积极的因素。因为克尔恺郭尔还是将反讽作为手段纳入其理念之中，也是培养自我发展世界的一个认识过程。反讽作为主体性，是面对历史性现实时的主体，这个主体的规定性是执行否定性的自由，因为在他看来，反讽如果根除了现实的要素，也就不存在什么反讽的主体性，那就是说反讽是针对现实而言的，这正含了他反讽本身便是存在的本质。我们依然可以延伸他理解了现实具有反讽的精神，虽然这个提法本质上并不合拍于克尔恺郭尔的理论，但这也许是我们对现实的最后一战的可能，不然，那真是陷入了一个彻底的无意义世界了。

4. 反讽作为一种方法修辞术提示了所有语言产生必然含有一种修辞性质，语言自身也有正与反之间的否定性关系，因此反讽如同隐喻一样，它是语言内部的一个基本元素，否则你又如何理解语言的喜剧色彩。还有我们的阅读谬误，其中也必然含有一种反讽关系。反讽的喜剧因素，不仅是一个形式上冲突不协调的问题，它还是一种深度关系的揭示，这是为什么新批评特喜欢在诗歌提倡一种反讽观，张力说的基础也许是因反讽关系而奠定。

这里顺便介绍一下C·米克的反讽构成因素。他提出了五种成因：1种，成因，无知或自信而又无知的因素。这说的是一个客体问题。从关系上是等级化的，反讽是佯装的他自身是清楚的，而受嘲弄者却真实的。这是反讽的基础。2种，成因，事实与表象的对照。这说的是反讽关系及形成的后果。表象与事实是矛盾的等级的，其次这种关系越强烈越好。这大概指热反讽，冷反讽也许仅在含蓄上下功夫，叙述语调的客观性也极大地影响冷热反讽。3种，成因，具有喜剧因素的构成。利用矛盾构成二者的窘迫境地，这里有一种心理张力。注

意，在堂吉诃德式的反讽中是夸张的热闹的，今天越来越趋向冷漠，深含着一种反讽，一种欲哭无泪的，在讲述时要超然在事物之上，在时尚今天也许便是那种无厘头式的反讽。4种，成因，超然因素。这一点略与上条相叠，这里指明的是反讽者自身有更多的表层的不介入状，是一种深度控制，是一种超越状态，要置身事外，但要有愉悦感，这三种感觉构成典型的超然因素。5种，成因，美学因素。这点讲的反讽必须要制造美学效果，使主体、客体及语境均置身于在中间的感觉，反讽这时的美学效果是共振的。因而每一次反讽是要精心设计的，而且是智慧的，这关乎到该次反讽是否能够成立的问题。米克所说的5种构成因素实际还是很表层的，是形式上的东西，要充分认识到真正的反讽还是要深入对反讽本体的认识上。

五、反讽的写作与分类

我这里首先就反讽作为一种修辞术而形成文本语境上的喜剧色彩，讲一些反讽写作最基本的要注意的方面。首要方面，我认为反讽是一种综合性修辞术，但它又和另外一些概念密切相关。例如机智、诙谐、嘲讽、幽默、滑稽、荒诞等。同时还与另一些性质并没多少相连带的修辞也有关系，如比喻、夸张、隐喻、象征等多种手法相连。这两类概念之所相区别是因为第一类概念与反讽本质有着千丝万缕的关联，第二类是指反讽最终形成效果本身不是一个孤立的方法，而是需要众多的修辞手段以便达到反讽目的的最大化。如果我们仅是口头上传输一点反讽理念，那怎么做都可以，但我们要把反讽作为一种写作形式，可以说只要进入反讽状态就需要有综合的策略来构成。也许第一步我们得明确一下各概念之间的区别，我这里主要采用欧美术语词典含义进行梳理：

幽默（Humor），幽默是一个假装庄严和正经的作者，但他用某种颜料来粉饰那些客观对象，因而激起欢愉和大笑。

机智（Wit），是指用一种言简意赅的语言作为表达方法。是作者有意用来产生一种滑稽的意外感的手段。这种意外感通常是由词或概念之间难以预卜的关连或区别造成的。它挫败了听者的期望，但却以另一种方式满足了听者的期望。

嘲讽（Satire），是一种用来使某事物显得荒谬可笑，并引起读者对这事物产生乐趣、鄙夷、愤慨或蔑视的态度，以达到贬损这一事物的目的的文学艺术。

滑稽（Comic），通过使用模仿严肃的主题，或者风格，造成文体与主题之

间的不协调来引人发笑。

荒诞(Absurd),指事物间的不和谐,缺乏理性或恰当的和谐,与人的理性行为相悖,产生的愚蠢的和可笑的现象。当代荒诞是外在世界代替内在景象,对离奇的幻觉和事实不作清楚的区别,对时间持自由态度,可以根据主观需要延长或缩短时间,不断变化环境。以可见的比喻反射精神状态,以精确的语言和结构来防御作者混乱的生活经历的冲击。

诙谐(Mex),指带有戏谑意味的笑,指情态的,也指语言的,前者是诙谐的姿态,后者是引人发笑的语言。还有一种方式是指向狂欢化的笑,具有二重态度,一方面兴奋,快乐。另一方面指讥笑,带有冷嘲热讽式的,既肯定又否定的,既毁灭又再生,使笑声的内容具有一些不确定性意味。

这里再一次把几个概念的含义重述一次:第一,我们要准确地使用具体的范畴,明白我们写作它时在干什么。第二,重要的是我们知道它的同一性还不够,重点在注意区分它的差别。在差别中看该概念的特点。第三,我们使用每类概念时既是区别的,又是交混的,这样才达到写作上的自由。

把这些相似的一些概念在含义上准确化,予以区别,实际上要一种分类学意义,分类实际就是一种概念的表述方法,给我们把握和写作这类现象提供了准则,按这些概念去表述实际也是规定一种方法。当然每一个范畴都会有许多自己独特的表现方法,那是要融入了我们的具体写作过程的,例如说我让周围的人都大笑起来,我本身貌似严肃,许多说相声的人,千方百计地把观众逗乐,他自身还故意严肃,这便是一种幽默态度。假定一个严肃的会议环境里,我一个人狂笑不止,大家都冷漠地看着我笑,这是假幽默,两种对立是协调的,如果中间突出某种否定因素,那这便是一种反讽了。这里提供的现象便是我们常规幽默的表达方法。有一些现象是日常中司空见惯的,大众并没发现什么特别意义的,而被一个有智慧的人用某种讲述方式而充分地表达出了,这便是一种机智方式;另一种机智方式是所有语境是压迫的,主体在中间很危险,他却想了一个十分巧妙的办法逃脱了,这一语言或行为的方法便是机智的。

说一个穷人见鸡蛋很好卖钱,他突然舍不得了,交易时说,先生,我留下蛋把鸡给你吧,那个顾客非常高兴。对于穷人是一个滑稽,而对于叙事者则一个讽刺。我们再延伸一下,穷人拿着钱喃喃自语说,如何让我的钱像鸡蛋一样成倍增加那该多好,旁边一个聪明人说,这很简单,你看我马上给办到,于是聪明人把钱放到穷人口袋里,示意让穷人去摸,穷人高兴地笑了,果然多了一张。原来聪明人把钱折叠起来放在他的口袋里。对于穷人是一个嘲讽与

滑稽同时俱在，而对于聪明人讲便具有两个含义，如果他清楚事物的性质，对他来说是一则幽默，如果他真以为干了一件聪明事，那则是一个反讽。幽默是针对纯粹具有滑稽性质的事物，会引出同情和欢笑。幽默一般视为无害的滑稽形式，所有均是在语言上和动作上制造一种效果，卓别林是幽默，他以自身的动作滑稽化又不伤害别人而获得观众的欢笑，这种幽默是制造，所以幽默、滑稽、诙谐是一种喜剧效果，往往反讽现象，单一的某个方法可能达到了目的，但不可能达到效果的最大化。

嘲讽特征可能显示出比上述概念有较多的不同。滑稽与嘲讽可能在一个事物上映射出两种性质，例如一件事说，有一个人在大街上撒尿，则可以被观众视为滑稽，但撒尿人自己明白这种滑稽的性质，而是有意为之，那便是对城市不满的一种发泄，那可以视为一种嘲讽，但这二者均会是由笑带来，一种为可笑，一种为嘲笑。滑稽是把一种含笑的成分指向自身，嘲讽则是把笑的意图指向对方。嘲弄最据意图性，直接嘲讽由第一人称表达，和对象是交谈性。间接嘲弄是一个虚构对象的态度、动作、语言所产生的。人物自身显示出可笑，再加上作者议论。在历史发展过程中由许多杰出的作家丰富了它的内涵与形式。分别称之为：

贺拉斯式嘲讽。指说话人温文尔雅，机智诙谐，很通情达理，在他的嘲讽中看社会、看人性产生的一些愚蠢行为，和自负虚伪、严肃的内容与轻松的形式结合。蒲柏是最早的代表人物，其作品为《论道德》。

朱文纳尔式嘲讽。说话以道德家的身份与特征出现，采取一种既严肃又大众化的表述风格，抨击种种邪恶与虚伪，说话人竭力引起听众对人们种种错误行为的愤慨，或内心一种失望的悲哀。琼森的《伦敦》和《人类愿望的虚荣》均是其代表作。

梅尼帕式嘲讽。犬儒主义代表人物叫梅尼帕，以他来命名，同时也称瓦洛式。伯顿著有《忧郁的解剖》，此书用散文写成，中间穿插一些诗文。是一种文类混杂的写法，特点是以聚会、宴会上自由对话和辩证讨论组成，由一个或数个问题引发一连串的扩展性问题，由于这些人的世俗和智力低下，往往使他们的理智水平低劣显得荒唐可笑。这方面的作品有拉伯雷的《巨人传》、伏尔泰的《老实人》，皮科克的《噩梦寺》。特别是赫胥黎的《旋律的对位》和卡罗尔的两部艾丽丝式小说为代表作，被视为完美的梅尼帕式嘲讽作品。嘲讽式作品分别在评论、诗歌、戏剧、散文等体式中大量出现过。寓言嘲讽式有德莱顿的《押沙龙与阿奇托菲尔》，政治嘲讽式有斯威夫特的《谦恭的提议底》，论文嘲讽式有艾迪生的评论文章，流浪汉嘲讽式有拜伦的《唐·璜》，戏剧嘲讽式有

本·琼森的《炼金术士》,莫里哀的《愤世者》,威彻利的《乡里夫人》,诗体嘲讽式有艾略特的《荒原》。小说中著名的例子为伊夫林·沃的《被爱者》,海勒的《第二十二条军规》,冯尼格的《自动钢琴》和《猫的摇篮》,具有世界最佳影响的作家和作品还有,德莱顿、罗彻斯特、塞缪尔·勃特勒、威彻利、约翰逊、哥尔德史密斯、彭斯,布莱克的诗歌有《天堂与地狱的结婚》。

这是艾布拉姆斯提供的一份名单,我为什么如此详尽地列举呢?因为这个名单是一个最佳范本,所有嘲讽的技术指数都包括在这些杰出的作品里面。

上面仅就与反讽相关的概念简单地提出了一些特征性要点,很不完全,诙谐与荒诞仅提示出来,荒诞已讲过专章,诙谐是一个基本元素,在与反讽相关的概念里诙谐都会视为一种基本元素。仅在于热诙谐或冷诙谐的分别。与这些基本概念相关的是另一些辅助性修辞术。

夸张是第一位的。无论肯定与否定都要使用夸张,目的使该事物特别抢眼才行,反讽不可不夸张,在反讽相关的诸概念中夸张也是必备的,只有夸张,滑稽形象才能失调,连批评的嘲讽也必须夸张,夸张使这些范畴会更有力量感。所有的不协调只有在夸张中才能感到比例失调。形象、语言、动作均在用夸张的方法,但要根据具体的反讽内容而确定夸张使用的度,这是一种微妙的把握。略微的夸张,变形的夸张,膨胀的夸张,泛滥的夸张均根据情况而定。

因为这些范畴自身的特点,是要晓喻大众的,而要大众引起注意又要明白,太深可能使所有的幽默与嘲讽无法发散,太浅流于油滑而没有趣味。要使夸张形象化,最有效的相伴手段自然是比喻。比喻主要使能指形象产生一种古怪的组合关系,使声音、视觉有特别的联想。这才能提请人们注意,同时也会加深理解,使语义有一个曲折散发出来的过程。太浅过于直白,太深又会失去效果。比喻与夸张在反讽诸范畴中使用几乎是连体婴儿,共同制造一种效果。

象征就其自身并不一定构成反讽,特别是正面象征,传统中正面象征是一种和价值体系同位的,是一连串扩展性递进某种语义使之夸张,大山之于伟人,大海之于胸怀,道路之于人生,都是一种正面象征。但有一种反向象征,语义和形象处于矛盾关系,例如人变成甲壳虫,城堡为人所不能进入,荒原之于人类境况,在不同程度上均会含有反讽,或者反讽关系。同时也表明象征在反讽中的运用特别要注意语义和形象之间的关系。可到了当代社会所有整体上的反讽,几乎都是象征的。特别以形象出现的象征与它的语境处矛盾

关系的就一定是反讽的，我们还可以说我们处在一个反讽的时代，人与他的环境处于一种结构性关系了，所有的修辞性方法自然也就带有了反讽的性质。

接续下来我们说语境问题。大致我们置身的时代社会，或者人类自身所处的环境，如果是一个完美而理想的无缺陷社会，我们就不会把反讽作为一个极为重要的理论范畴来讨论它，相反，这个高度物质化、技术化的社会反而问题越来越多，而且是人类越来越无法解决这些整体上的问题，作为个体更是无能为力了，上帝也不能拯救人类，英雄时代更是一去不复返了，而且这些矛盾越来越内在化，也正因为这种内在化，个人化便使反讽有了根基，又因为外在化、整体化与根基处于矛盾关系，这就决定了社会语境是反讽的，又因社会无力解决世界整体问题，例如臭氧层、水污染、沙漠化、核武器阴影，这一系列问题都是人类无法解脱的死结，所以我称今天为反讽的世界，我们所处的社会为反讽时代。这又必定使我们的反讽要立足于一种社会历史、政治文化、哲学思想的维度来思考了。

反讽作为一字一句的技术，或者某一个形象的矛盾性构成，这都是反讽比较容易掌握的技术，如果一些根本性的理论没掌握，思维上处于混乱，我们就无法进行反讽写作。先说我们的自然与历史。整个自然在历史上处于自身的有机运行，靠自身生物链来调节，人在其中向自然乞食，这个自然是自足的，那么自然没有什么反讽不反讽。但社会让人在宇宙中的位置发生了极大的变化，渐渐成为了自然的主宰者，我们的能力已由地球延伸到了太空，高度科学技术化使自然发生了变化，甚至改变了它的一些运行轨道，破坏了一些基本规则例如臭氧层、温室效应、更多的工业污染，这一切恶果改变了自然的良性循环，于是自然便有了报复人类的举动，于是反讽关系始成。我们从科学与技术的维度去理解世界也会产生许多反讽性质的现象。人类发明科学目的在于维护人类的根本利益造福人类，使人类从苦难与劳累中解放出来，可是科技的强大力量反而给人类带来了某些灾难，这很好理解，我们制造枪来打猎，为人类存在谋食，没想到成了杀人的利器。无论我们以自然作为主体，人类作为客体，还是人类为主体，自然成为客体，长期以来的天人合一，在一个现代世界里发生了矛盾，特别是近代，这种反讽关系是渐渐递进的，发展到今天在某些方面却是处于不可调和的地步了。因此今天我们必须从反讽视觉去认识世界，认识科学，认识人类自身。理顺了这点，我们看黑格尔的态度。黑格尔的历史哲学：历史的辩证法，也就是说历史演进的方法是辩证的，是一个井然有序的历史，是一个有机融合的历史，简单说历史发展的过程是

合乎自己的目的性，显现为上帝理性世界的有序观，历史的合目的性，人类是无法逆转的。这个历史的辩证法是肯定的。在过去人类的漫长历史发展中也许可以这么说，历史遵循自然要素，有序而积极地向前发展。可是，在今天，人的理性力量太强大，科学技术几乎可以颠覆我们过去所认同的历史了。现代因素更多的使我们看到的是当下与未来的历史现象，而且这种历史现象又绝对和过去不同。是什么在变呢？我们可以在现象上提出一百条理由，说出无数认知的差异。但根本的是他们内质上的反讽性质产生。因此有了否定性辩证法，这当然是一种反黑格尔式的态度，如果从更全面的领域看，整个法兰克福学派的理论框架便是这种否定性的批判，因此叫做批评理论。

批判理论从整个宏大的语境中看当然具有反讽性质。这就产生了我的一个关键性的提法：如何把反讽置于当代社会中（历史的辩证法和现代的否定辩证法相互联系又相区别的），结构为我们今天的反讽辩证法，在历史与现实的相比较鉴别中考查我们今天现实中存在的矛盾性。这里要分两个方面说：一个方面，把反讽辩证法作为一种思维的认知方式来看待今天的社会现实。另一方面，把反讽辩证法作结构性理解，简单说今天社会现实中，人与社会的普遍关系为一种反讽辩证关系。我们当下世界中的一种基本结构：是反讽辩证的基本结构。这两个方面的认识很重要，它深刻的含义在于揭示当今世界的一个基本的矛盾性是反讽性的，这给我们在20世纪中期以后的反讽写作提供了可能性，也就是说，反讽写作不是无中生有，不是空想之物。是前提性的存在。再则，我们今天必须采用反讽辩证的思维方法才能认识今天我们这个光怪陆离的世界，于是反讽又成为指导我们认识的一个原则，表明了我们运用反讽辩证法是最切合我们的世界，我们的社会现实，和我们个人自身所立足的社会现实中的尴尬语境。简单说，反讽辩证法既是我们的现实处境，又是我们的认知方式。

上面我们说了三个方面：一为反讽相关的概念；二为达到反讽的修辞手段；三为反讽语境的实质性理解。就我个人看法，反讽写作的第一关键是把握反讽辩证法认知我们今天的反讽语境，这是一种内在的技巧，也是一种思想的技巧。其次才是反讽的修辞手法中的比喻、夸张、象征等。最后是区别各概念中的不同特征。其实不应该这么分述它的重点，但为了突出第一个关键才采用了如是说，从技术层面讲，这三者又是相互联系的，不可分割地作为表达手段。这得看我的艺术修养与处理技巧的能力，我说反讽是一个综合性技术不仅仅指上面的三个侧面，综合时还会调动很多技术例如陌生化、元叙述、戏仿、拼贴、误读等都可为之所用。特别是在20世纪中后期出现的一种"反方

法"。例如:反神话、反乌托邦、反英雄、反小说、反戏剧,从性质上这是一种反讽批评的模式,我在谈形象时还会谈到它。

一、传统写作中的反讽策略。

这一点并不能作为先锋小说谈论,但当反讽的先锋小说成为一种强势,特别是后现代小说成为一种文化标志,我们不可回避地要研究后现代时,便有必要重新回到过去,谈谈传统的反讽写作,从发生之源的角度来认识今天的反讽写作。

传统反讽性名著以西班牙作家塞万提斯的《堂吉诃德》和法国拉伯雷的《巨人传》为其标志。这是西方耳熟能详的两部名著,我在谈论小说技术时也陆陆续续评述过,这里仅从反讽角度看看他们的特征。

人物反讽。在传统小说中人物反讽是最基本的。这里反讽人物大抵保持一种滑稽形态。卡冈都亚的名词则刚好是大嗓门之意。喝与渴成为全书的象征,有对物质与精神的双重渴望,而且喝了一万多头牛的奶,庞大固埃在摇篮里便能吃一条牛腿,卡冈都亚学习了几十年,精通各种学问结果反而变得口舌迟钝。这里巨人是对神的对抗,巨人展示了人的活力,属正面形象,但有许多缺点,卡冈都亚要求儿子向积极进取的方向发展,但巨人对待《圣经》读到第二句便酣然入睡,这种反讽往往揭示人物,人性与时代的主要矛盾,在巨人的教育上便嘲讽了宗教教育的失败,用蜘蛛网,小苍蝇,牛虻,四条大驴来驮案卷等又嘲讽了当时社会把法律当儿戏。巨人们在小说中是漫画化的,这种漫画化的手法重在使人物滑稽的形象显得可笑。应该说作者对巨人抱有同情,对人物有许多赞美因素,因而我们说巨人并非反讽的,仅是有反讽因素,这种漫画化的人物塑造原则,全部被后继者历朝历代地模仿。在《巨人传》中反讽因素浓厚的集中于《高康大与庞大固埃》。《巨人传》的意义表明了反讽写作的起源。相比较《堂吉诃德》可以视为一个反讽人物的代表。堂吉诃德一生迷恋骑士英雄形象,于是他装扮古代骑士,戴一副破盔烂甲,骑一匹瘦马,选一个挤奶姑娘为意中人,一生三次出游,模仿骑士并没什么错,也不算反讽,但他发现了骑士与时代格格不入,四处受挫,最后病倒在床,最后他发现了骑士小说的毒害,堂吉诃德在弥留的最后才认识到骑士的形象和精神都是不可取的,成为反骑士的英雄。这表明堂吉诃德的一生模仿骑士,均属滑稽模仿。从实质上说,堂吉诃德还不算本质上的反讽人物,但提供给我们的经验是,反讽人物的写法不完全是直接表述,也可以间接表述,作家集中力量在写堂吉诃德,但却在讽刺中世纪骑士,这表明塑造人物方法上有一个故左右而言其他的策略,我们在言此时实质是在说彼,同时堂吉诃德的一生又是一种命运

反讽。这一生弄得七灾八难完全在于他自己的骑士情结所致。

命运反讽的方法：一是，个人终其一生均落在自己编造的幻想和失误中，命运中有自己性格的失误，也有某种观念的失误。二是，在一个时代或一个区域之内，众多的人们并不能深刻地认识某种误区，如某个地区的信仰之神，实际可能产生不好的后果，这样生活中每个人或多或少地受到这种反讽的遗害，最后每个人都觉得受到了一种命运的捉弄（这是一种时代反讽）。三是，个人内在的品行与性格造成的反讽。个人归宿如果不是在一个特殊的社会里固有的压迫与专制造成的，那么个人产生的问题基本都取决于性格，最后悲剧也就是性格悲剧。人物的命运一般也都是反讽的性质。

细节反讽。构成对命运、对故事、对人物最强有力说服的是细节，细节是我们洞察人物与事件的根本所在。细节非常有力地揭示了该文本的反讽性质。巨人庞大固埃在基本本能的隐喻中有一个巨大的口，而人物可以从中自由出入，在庞的喉咙里发现了人口稠密，生活富足的地方，他一住就是六个月。出来以后没想到国王告诉他，王爷，你享受奢侈和富贵，但凡经过你喉咙的山珍海味，我都收了一道关税，这实在是一个辛辣的反讽。巴汝奇是一个斤斤计较的市民形象，他受到了一个羊商的羞辱，因而发誓报仇，使高价把商人的头羊买下来扔到海里，结果所有的羊都跟着头羊跳海自杀。最后呢，羊商也绝望地跳海了。注意，这里所选的两个细节，既是主题的，又是揭示人物的。传统的细节反讽一般是局部的，一是产生破坏性后果；二是产生悲剧性后果，例如也还有作法自毙，或者搬起石头砸自己的脚。

结构性反讽。作者不是偶尔运用嘲讽反话，而是采用一种殊异的篇章结构方式导致使双关意义贯通全篇。通常借 个天真的主人公、叙述人、代言者，他们糊里糊涂的天性导致了对情况的误解，于是作者心领神会地引导读者去修正更改。这里提请注意的是，作者与读者相互都知道是一种荒唐的反讽，但说话的主人公自己并不知道，由他从头至尾地执行一种反讽，会有一种特殊的滑稽效果。我在前文说的《小小的建议》便是一个例子，其中经济学家就是一个幼稚的代言人，他本人善良，却没有理性的建议，把爱尔兰贫困多余的儿童变成赚钱的财宝。《微暗的火》中那个编辑评注谢德诗的那个金波特便是一个轻易倒错的叙述者（故意设置的一个愚偶）。叙述者金波特一直是故事中的一个角色。他虽然不是一个凶手，却是一个愚蠢的家伙，他妄断与偏执，又极为贪图个人利益，他总是不能客观地认识自己与他人动机与行为，所以他的意见总是漏洞百出，错误不断。艾布拉姆斯对这类结构性的反讽说得很清楚，它通常由一个愚偶带动。我认为结构性的反讽指形式上的由人物

与事件构成的比较好理解。真正的结构性反讽是我前文提出的反讽的辩证法，一个文本不仅他的主人公，读者都处在反讽状态，而且甚至连作者也不能完全意识到，它因为整个语境的反讽性，决定了文本内一切组合关系的反讽性，这才是最本质性的结构反讽。也就是说，反讽成为中心原则，是它决定了一个文本中人物、故事、情节、细部、语言的关系均是反讽的。从这个意义上讲，真正的结构性反讽，只能在后现代小说创作中，或者在荒诞戏剧中才会产生。《白雪公主》、《临时保姆》等一系列作品便是真正的结构性反讽，这指文本的一切要素均制约在整个反讽语境，反讽推动了文本中的一切，最后又决定了文本中人物与一切事物的命运。

二、黑色幽默的反讽策略。

这里提出黑色幽默写作，是把后现代写作分为两个时期，而黑色幽默为其前期，主要代表是海勒与冯尼格。1965年3月弗里德曼编了一本短篇小说集名叫《黑色幽默》收入12个作家。另一个作家尼克伯克也把他们称之为黑色幽默。我这里仅仅作为一个介绍，从而提出一些基本特征，重点放在后期的后现代反讽写作。

海勒最著名的代表作是《第二十二条军规》(1961年)，主人公尤索林是美国飞行大队的轰炸手，在地中海美国空军基地皮亚诺扎小岛受训，他发现周围的人暗算他，为了保全自己他决心出逃，战争激烈时装病躲在医院，执行轰炸又说谎话飞机出了故障，中途返航，他想完成飞行便可回国，但获准停飞的只能是神经错乱的疯子，如果一旦提出请求便不再是疯子，这是一个悖论，你只能仍旧执行飞行，这是圈套，作为第22条军规，形成为文件，这条军规并不存在，实际22军规作为一种捉弄摧残人的力量，是统治世界的暴力与专制的象征。尤索林内心极为恐惧下意识忆及27军司令佩克特上校想当将军任意增加飞行任务，邀宠上司，食堂人员迈洛借联营公司发战争财，物化社会里资本便是一切。

《第五号屠场》冯尼格讲述主人公比利参军后是一个天真汉的反英雄，还没到上司那里报到就被德军俘虏了。在德累斯顿集中营做苦力，德军战败，英美联军对这座文化古城进行了毫无意义的滥炸，十几万居民丧生，比利躲在屠场下的肉库而幸存，回国后又参加了越战特种部队，他44岁时被外星飞碟劫走，放在动物园展览，他学了不少知识，有了时间的概念，还能作时间旅行，睡时为一个光棍汉，醒来便是一场新婚，走出门是1955年，在门外便是1966年，他看到自己无数生与死，一生均是在生与死中作随意旅行。他忧心忡忡，认定世界是一连串注定要失败的事件组成。从另一个星球视角看待人类战争，发觉了

人类的荒诞与疯狂，他一直从头到尾都说一句话，他就这样完了。

这两部书提供黑色幽默的特征：

其一，是反英雄的人物，尤索林与比利的行为方式和思维均滑稽可笑，基本是一个病态人物。在强大的环境中个人的压抑是一种不成比例的失调，人物绝对低于他的语境，也就是说人物与环境的矛盾性构成反讽的基础，个体对抗环境变成了一种滑稽行为。这两个人都实行了逃跑主义，可是逃无可逃的现实决定了他的悲观宿命。

其二，既然无法战胜外部环境，便拿自己开涮。采取一种玩世不恭的态度，拿痛苦、不幸，甚至死亡来开玩笑，这时候反讽的特点：一方面含有自嘲性质；另一方面自己也只能保持无可奈何的滑稽状态，成为带泪微笑的原因。因而它是冷幽默，或者病态的幽默。文本体现出一种嘲弄的态度，这不仅仅针对自身，他们看得更为广大宽阔一些，发现人类一些基本矛盾。人类总是自信的表白有能力支配社会与生活，我们能把握痛苦与荒唐。其实人类是无能为力的，我们只能惨淡冷漠地看待生活环境中的痛苦。我们无法与之对抗。这是人类的一种幻觉被冯尼格反讽。其意图在指出绝大多数事件是超出人类支配能力的，从绝对意义上说，人类反而被这种无所不在的荒诞所支配着，我们被动着，我的无聊，痛苦，因而嘲弄反讽便指向我自身。这是针对自我而产生的反讽，也是我们认识世界一个本质性的新视角。

其三，黑色幽默的构词方式也表明，黑色幽默的效果是修辞性的。黑色通常指光明的丧失，没有快乐，另一面是我们只有阴沉、痛苦、郁闷、忧愁。而幽默是讽刺、可笑、反常、荒唐、嘲弄。应该说幽默是语言与行为的基本态度。黑色暗示性质，幽默暗示方法，这就综合出了黑色幽默的效果。应该说一切外部的技术都痕迹性地表明在黑色幽默四个字上面，大的准则如此，落实到局部则指向一个个具体的技巧，我们本可以介绍这些细致的技术方法，但我们得把它移到下一节详细讲解，因为后现代的反讽的技术均是顺此路数而走到极端的，为避免重复我这里暂时作了必要的压缩。

三、后现代的反讽策略。

后现代的重要技巧有荒诞、元叙述、拼贴、戏仿、迷宫、变形、反讽等许多种，我们仔细注意这些范畴几乎均可以从文学起源史中找到样本，那么后现代的新贡献到底是什么，或者说他们提供了什么创新的美学原则呢？这是一个值得思考而要研究的问题。后现代可以说使用概念众多但从基本构词的形式他几乎都是挪用了我们似是而非的熟悉的历史上所有概念，但是当你精确地阐释分析时又发现后现代使用这些概念仅仅是借用了一个形体，许多概

念的内涵是增殖的，或者是根本相反的，后现代使我们过去曾有的概念歧义迭出，具有含混与不确定性，但这些概念又容量很大，边界极宽。我一直在概念范畴史中注意它，并思考它的成因。我想最主要的原因是他们要破坏旧的原则，是摧毁后重建，干脆用旧瓶装新酒的方法。或者他重新规范词语的含义和使用原则。也许保罗·克罗塞说得更为明白，在后现代时代，现实不再从实在的、独立的物质表面来感知。相反，它是在多种复杂水平的交叉意义上来阐释的(《批判美学与后现代主义》151页，广西师范大学出版社)。在现代主义以前的一切艺术形式都可以归结为传递事物秩序的信息，因此获得事物的信息，或多或少地都与现实、实物具象发生联系。而后现代不再从具体事物中获得信息，并且视事物的秩序为荒诞。因此后现代采用了一套前所未有的方法，即从一切文本信息的来源开始重新整理和阐释，摧毁和重建中来表达意义。这种阐释要寻找信息来源(前文本)。找到媒介传递方式(文类形式)。所表达的符号代码(文字、线条、色彩、声音等)，关涉到一些什么事物(文本所抵达的形象)，文本一切信息的目的(文本干什么，受什么所指支配)。而且后现代找到的这一切均示为怀疑和否定态度。简单说后现代找到的仅是已成定局的一切范本，而不是事物本身，他对这些表达事物秩序信息的范本极不信任，于是重新建立自己的游戏规则。通过这一考察我们回头再看这些重要术语，我们就不能局限旧有的定义，而是重新认识它的含义。反讽作为后现代核心概念之一，也不例外。

首先，我们要看到反讽既是后现代的基本术语，它便贯穿于后现代的一切艺术规范之中，用一句俗话说，它是无处不反讽，那种锋芒所向指包括艺术活动的一切细节，从而构成基础，但同时它又是后现代艺术中一个极高规范之一。这种极高规范表明了后现代原则必须是批判的，是否定的，是反讽的。

其次，后现代反讽是对历史所有反讽的一次超越，即后现代反讽是彻底的否定性的，不仅如此连反讽的基本语义也在置换，例如哈桑认为反讽也可以称之为透视。这是一个费解的说法，透视是把各事物分布在一个空间的不同距离之内的主体的状态，可以看清各事物之间的关系。那就是说把反讽作为一种特殊的认知方式。

最后，后现代反讽的复杂化。第一层是哲学性的后现代反讽，前文我们已作过许多讨论。第二层是整个后现代语境是处于一种反讽关系。有一种过度繁复，并由此留下而产生的事物的瞬时性与间断性，相对而言与碎片相关的易流逝性，涣散的，零乱的，反讽的非确定性状态。这时出现的反讽几乎不可定义。第三层是哈桑说的，在基本原则和范式的缺席下，我们转向游戏，相互

作用，对话、会话、寓言、自我反省——总之转向反讽。这种反讽具有不确定性、多义性或多重性，它渴望明晰，解神秘化的明晰，缺席的纯洁的光亮。这个反讽消解了一切原则一切规范，指向一种彻底自由游戏状态的呓语式的对话、争辩、嘲弄。这一个特点我们几乎无法用理论语言明晰地归纳它，但是我们一旦置于巴思、巴塞尔姆、霍克斯、品钦的后现代文本我们便会马上明白，我称这种反讽是弥散性的，你似乎是在一个语言迷宫里不断地游走，无法寻找关于人物、故事、历史、社会、结构、主题、语言上的一个规范的要求，那是一个混沌的文本，神秘的文本，一切需要重新阐释的文本。这三个层面是我们理解后现代反讽的关键，特别是第三个层面上的理解。

或许我们还可以从反讽分期中找到些许特点，前现代反讽（传统的）称之为中介反讽，即文本中反讽通过许多具体的形象因素传导出来。现代反讽称之为转折反讽。这可通过现代文本中的许多对立因素能够看出反讽的辩证关系。后现代反讽称之为中断反讽。它表明的是一种荒诞语境，一种多重解释的语境，从逻辑上说，它又是随机的，或然性的，从文本组织而言它又是散漫的。一切规范的、必然的、真理的都轰然倒塌了，自我在什么地方寻找归宿呢？或许就靠文本内繁复晦涩，混乱神秘的修辞的暧昧性而暂时性的躲避，这时的反讽不仅指向外部，也指向个人内在心灵风景的嘲弄。

我们先看一组后现代的反讽策略：

后现代人物反讽。
后现代意义反讽。
后现代文体反讽。

人物、意义、文体均是有传统标记的文本，是预先设定的意识形态，例如人物是英雄的谱系，意义是指向真理的、确定的，文体主张典雅崇高，总起来说人物、意义和文体均构成了我们文学写作的一个遗传系统，而且与社会历史、价值理念密切相关的。在庞大的社会内部构成血缘关系的繁殖，如是，我们文学的历史都来自一个宗亲。后现代首先构筑一个悖反的系统，人物上反英雄，意义是指向不确定，文体上主张混杂与戏仿。我们可以从各种后现代的文本分析中找出这些特征来。白雪公主是个童话中美丽善良的典型，这个善良的连带体便是有七个矮人作为真理指符而誓死保卫的崇高形象。白雪公主这个形象在现实语境中已经没有了，今天白雪公主作为美丽善良的精灵是一个虚幻的乌托邦，因此童话的白雪公主对今天便是一个反讽。而今天更

多的是自作多情的荡妇形象，那么塑造这样一个荡妇白雪公主便达到了对童话白雪公主的颠覆。相比较时，人物形象性质上刚好是相反的，由此构成的人物模型，一切反英雄，反神话都是针对前文本的一次逆转，后现代针对经典范本和英雄人物几乎均出于同一策略。这个反讽是在颠覆中悄然凸现的。人物形象截然不一样了，这样人物形象的意义也就置换了。不过巴塞尔姆并不在意构成一个什么荡妇意义，如果是那样他会充分展开荡妇的描写。没有，他没有把白雪公主塑造成为一个持续的形象。而是让她不断分裂、断裂在混乱的语言和情节的碎片中，白雪公主成为碎片，便不再是意义的俘虏。这正合巴塞尔姆反确定意义的企图。要达到上述两项策略，就必须粉碎有序文本，因为任何规范文体都会有意识形态指向，把文体七颠八倒，胡乱拼凑，使所有文体失去本来面目，这时你便不知文本形式确定为何物，文体失去了固定形式的归依，这个载体上便不能承载人物，故事和严肃主题构成的各种关系，这一切使《白雪公主》成了滑稽之物，那么巴塞尔姆在文本中的多重反讽便悄然确定了。

后现代故事反讽。
后现代结构反讽。
后现代语境反讽。

故事、结构、语境，我视为第二组关系。按常规它们也是有前文本的，但这三组没有像前一组指向实质内容，而是指文本内的形式功能。我们以巴思的《客迈拉》为例来谈。

《客迈拉》由三个神话主人公敦亚佐德、佩尔修斯、柏勒罗丰为主要形象分别介入三个故事。但如果要说到作为故事的东西，山鲁佐德仅以讲故事的方式阻止了国王的杀戮。佩尔修斯杀死美杜萨而救了安德罗墨达并娶为妻子，40岁后又去寻找美杜萨。柏勒罗丰按老师的方法去山上杀了吐火女妖客迈拉，自以为英雄伟大，后想飞越奥林匹斯山被宙斯打落马背。这里说的故事印记是我用几句话归纳的，在小说内部故事是极为零散的。我们知道神话最重要的：一要构成英雄；二是生动曲折的故事。巴思首先意图便是反神话，反英雄，然后便是拆解故事。他讲故事的目的不是针对读者，而是针对作者自身对故事的态度，把神话从时间与权力中拉出来，破解神话的浪漫与传奇，重新揭示写作本体的问题；故事具有什么样的性质，它的动力系统是什么，又如何互相征服。从故事的拆解探索作者、读者与人物之间的复杂关系，以及

作者、文本、读者的统一性。这是一种文学的存在主义态度，刚好表明了是读者产生了文本，作者反而是被动的，因为他只能根据需要设计，换言之，读者早有了自己心中的期待模型，否则读者的拒绝便使作者失去存在的意义。拆解神话的同时，巴思宣扬两个核心：一个核心，神话、性爱、暴力、死亡以及欢乐是同步的，相互之间是一种优美的转换关系，是欲望本能保持了它的转换，因而是绝对平等的，讲故事的人就是为这种平等所作的努力，故事的本质就是在这些要素中起到一种交流的介质，讲故事与听故事就是一种个人情欲关系。另一个核心，打开宝库的钥匙正是宝库本身。巴思这时讲故事与另外所指故事之间的关系是隐性的，在讲故事与听故事之间也是互相渗透的关系。故事的实质指向男人与女人，故事与讲述，作者与读者，公众与个人，所有社会性的复杂性关系都简化为权力与性别关系，因为二者是可以交流和逆转的。巴思把东方最可读的《一千零一夜》五卷本的故事简化为52个页码的小中篇，说的不是故事而是上述关于故事与交流的理论探索，这简直是对故事莫大的反讽。

这部小说的结构是重新启用了费波纳齐的数列理念，即后一篇是前一篇倍数，同时又是前两篇之和，每部小说的分节也是逐渐增加的，使三个神话逐渐累积叠加，后一部保留对前一部有解释权。这个结构具有隐喻性，神话故事是互相消解的，而结构数列是累加的，其意义反而是不断减少的，最终是无意义的，这种结构反讽是苦心孤诣的构思形成的，不是由人物构成的结构反讽。

如果谈到语境反讽，《白雪公主》、《V》、《第22条军规》则更为典型。后现代语境具有杂糅、仿拟与不确定性，虽然大量采用戏仿形式但前文本的语境并不进入新的文本中，语境的构成大约分两种情况：一种是现实环境有某种关系如《第22条军规》指一个军事环境，《V》指一个城市的亚文化环境。二种如《白雪公主》、《客迈拉》均是拟造的环境，但与童话和神话没多大关系。这只是一个大体指称，实际意义并不大。后现代语境更多的是由拼凑许多不相关的东西构成。注意它的语境不能指证一个单一的具体环境，简单说它有其抽象性。要扩大到人物行为、语言、不同事件的交叉构成。总而言之，语境是由文本中各种复杂的元素交叉相叠，既联系又分裂的状态形成。语境一般和人物构成反向关系，总体上说是人物低于他的语境，构成受压抑与反抗的张力。由此可见后现代的故事、结构、语境是构成性的，在一个文本内的功能是契约性的，作为一种形式功能它可以拆散，也可以互相侵略的。传统的反讽随着文本内容走，而后现代反讽切断了内容与形式的联结，而是随着个人智力与

情绪的自由游走，并且是偶然的、随机性的。

我们最后看第三组反讽策略。

后现代词语反讽。

后现代风格反讽。

实际反讽从文本中显现出来的明确标记一般为语言形式，这不同于戏剧、电影、曲艺可以直接通过表情、动作等形式来实现，所以后现代反讽仍要针对各种体式的特征来判断。如果论词语的反讽则是在戏剧中最明确，中国的相声虽大量运用反讽，但并不具有后现代特征。这里为什么提到风格反讽，后现代是要消灭风格的，虽然它自身不以构建风格为荣，但他执行对各种经典风格的嘲弄，汤亭亭的《孙行者》便含在对中国《西游记》和美国惠特曼风格的反讽。一般戏仿作品都会对原有风格进行反讽，典型的是《白雪公主》对童话的颠覆，《客迈拉》对神话故事的解构。如果我们研究得细致还会发现每一个后现代作家的语言反讽也会呈现出特有的格调，库弗的反讽语言在叙事上，口语而平易，使用的是大众通俗语言。品钦的反讽语言带有20世纪50年代兴起的青年亚文化特点。巴塞尔姆的反讽语言杂烩，断裂、跳跃，极大地破坏它内部的意义连接。巴思的反讽语言恣肆汪洋，喜欢东拉西扯，很喜欢把一些理性写作的思考拉进来。细心考查每个后现代作家在语言上有他自己很特别的特征，这实际上也暗示了他个人隐性风格，把风格反讽和词语反讽一起谈，因为对风格的反讽很多因素是靠评议体现出来的，这种评议既是词语的，也是思维的。我的重点是在词语反讽上，这是一个最为细节的反讽行为，我们所言的很多技术如曲解、短路、反话、隐秀、双关、转喻、顾左右而言其他、模仿、裸露、互文等众多的技巧中实际都会有反讽，仅在于使用这些方法时反讽程度的多寡不一，在词语反讽上《白雪公主》是极为突出的，它有散漫性的东拉西扯，有或然性的选择，有多重语言的杂糅，有荒诞性的理念，有陈词滥调的仿造，这些都是其词语反讽上的特点。我们只要深入文本细细地揣摩便可以捉摸巴塞尔姆的用词特点。值得注意的是后现代诗歌中也存在大量的反讽策略。因为篇幅所限，我们不能对诗歌反讽作出大量评析了。

第十讲

变形与魔幻

从词语表达的基本含义看，变形与魔幻犹如象征与隐喻一样古老，其关系也一样联系紧密，不可分割。我们可以这么说，变形与魔幻，象征与隐喻都是古老的修辞术。但从文学艺术的发展历史看，象征与隐喻基本保持了古老的文体特征，当然也有变化，但不如变形与魔幻。在现代主义语境下，变形与魔幻有了许多根本性变化，使用频率骤然增多，特别是变形手法几乎遍布了一切现代文本。在形式主义那儿变形几乎完全变成了一种新的表达手段，和过去的变形从含义到方法都有了很重要的变化。

传统的变形与魔幻从根本上说是和神话传说相联系的，神话(Mythos)，被视为古希腊罗马所具有的独特传统，是一个特定的文化群落认为真实的并得以流传下来的故事体系，汉民族也有这么一个庞大的神话体系。神话传说的被讲述其基本方法便是变形与魔幻。例如神与魔怪，包括植物的形象，基本要素是以人的本质特征为创造前提，使一切动植物变成古灵精怪的形象。这里使用的第一技术便是变形。可以这么说，一切神话都是人的变形，另外还有动物与植物的互相变形。这种变形方法是指人为地改变事物形象内在或外在的特征，创造一个理想中的新形象。这也包括古老的童话故事与民间传说都采用变形手法。变形是魔幻的前提。但是神话多以人物变形来构筑故事，事物内在或外在的改变并不都会产生出魔幻的特征。传统的魔幻是以神怪的形象展示为其方式。但现代主义环境中出现魔幻的现象并不以神灵与妖怪为主要形象，或者并不完全使用那些形象。古老的魔幻是不可解释的，是神秘的，是一种超自然的力量，但今天现实环境的魔幻大部分是可以用科学所解释的。古老魔幻是一种方法，现代魔幻可能是一种实有现象，它可以用许多异化理论去解释它。或者科学研究中一些无法解释的自然界的神秘

现象。被我们视为一种魔幻现象。

应该这么说，同属魔幻，变形手法是一个前提，但并不是所有的变形手法都必然会产生魔幻效果。可见这两个技巧方法既相联系，又各自有区别的，特别在古今语境中比较，同为一种技巧方法，却有传统与先锋的差异。

一、变形与魔幻的含义

变形(deform)，顾名思义是指人物与事物在形体上的改变。但这种改变形体，一种是神奇的变化所致，一种是强行组合所至。前者是传统神话的表现方法，后者是现代先锋技术。需要注意的是变形一词，在英语中的含义，是指事物受到某种力量的支配而改变外形。如果是某种缺陷的变形则使用(derarmity)，例如他失去了一只眼睛使脸部变形了。变形是指对事物表象的改变和扭曲来突出事物的本质特征。表面看来它是一种方法，现实生活中人物与事件均是固有的形态，可以模仿的形态，而变形方法就是在改变这种形态使它非现实化、虚幻化。这是一种动态过程，我们一眼可见的是一个形式改变的过程，这实际上不是一个简单的形式问题，而是含有一种美学原则，实现一种美学观。自古以来变形都是一种方法，也是一种审美，在现代主义环境中尤其如此。同时变形还是一种创作发生学原理，现实生活是什么样子，一个作家去表现它，在文学上表现为一种可选择的程度，文学的表现必然改变了原有生活的经验状态，这也是一种变形。这种变形一方面是文学艺术的观点与特性决定的，另方面是作家内心的审美要求。这种创作构成中的变形是非常潜在的，可又不是全部创作美学发生的必然历史。从效果上看变形会出现两种状态：积极的或消极的，肯定或否定的两种形式。传统神话、童话中的形象是肯定的积极的，因为它突出的主要是英雄形象，是一种神圣化过程。在后现代语境中是否定的消极的，它表现的是反英雄，人物形象与他置身的环境是格格不入的，因此今天的变形手法又可以叫荒诞手法，特别是在一种反讽的语境中使用。在形式主义中变形手法主要表现为一种普通语言的有组织的变形，是相对于我们习以为常的惯例而言的变形，基本上表现为一种语言的技术。因而形式主义变形是使用的一个俄文单词。首创为什克洛夫斯基，还有雅可布森、埃亨巴乌姆都是在这个意义上使用变形。

由此可见，变形从古到今在艺术史上运用它，含义并非完全一致。今天作为先锋的手法来讨论，我们在具体语境中是要作清晰的区别的，变形先是创作发生学上的含义，作改变、歪曲的基本义。这从词源上也可以看得出来，拉

丁文为 defeormatio 意为歪曲，指客观对象经过创作者头脑的塑造必然会发生改变，在这里变形是一种艺术过程，从最终形象看又是结果，因此，变形是动词，又是名词，即变形手法与变形结果。英语变形(deform)一词实际是从歪曲中来。变形在艺术中自然存在，并不是说变形在其产生、发展、演变过程中没有变化，这种变化我总结大体上走了一个由外在而内在，由简单而极端，由单一而复杂的过程。我们不妨可以作如下简单的分类：

1.创作原理上的变形。指人物与事物的形象塑造必然经过作家头脑里的变形化过程，这时的变形服从于观念，或者说服从于美学原则。在变形化的过程中我们还无法做出一种价值评估，只有成为变形结果了我们才能命名，才能从意义上去认知它。

2.语言组织上的变形。这是指形式主义的，基本可以确定它为一种语言方法，一种对传统语言习惯的反抗，它的基本含义是指对语言进行一种不规则的、反常的组合，产生新奇的效果。这个变形在俄文中实际有奇异化的含义，或者说变形就是奇异化。

3.神话中的变形。这可视为一种浪漫主义手法，使某人物、动植物改变成另一种神化了的事物，相伴生的修辞术有夸张、比喻、象征、铺排等。它通过形体的变化企图找到一种神似的、本质的东西，我们在通常意义上说变形便是指这种神话式的变形。这是一种传统变形。

4.视觉与幻觉中的变形。这是一种由外而内转的精神性变形，通常在超现实、精神分析、梦境等方面表现出来的变形，这里的变形不是指向实物、图像，而是一种虚像、幻象，我们可以说这是一种心理精神的变形。

5.荒诞的变形。或者我们又可称为哈哈镜变形。这种变形一般是在反讽语境里形成，一种有悖于常理的、不可理喻的变形。说得更明确一些，它是一种后现代主义文学艺术中的变形。这种变形从技术看它是综合的，又是极端的；从先锋角度讲，这类变形正是我们重点要谈论的。

魔幻(magic)，指一种超越现实的神奇现象。由一种奇异魔力所构成的虚幻景象。传统文学中有魔幻现象，但并未单独命名一种魔幻的表现手法，由于魔幻的表现是以变形为基础，综合了各种修辞术，如夸张、拟人、漫画等多种方法融汇而成的，魔幻中手法可以称之为一种效果。文字中不存在魔幻，修辞中完成魔幻效果还是一种想象性的。魔幻一词的重新重视是两个方面的，其一是绘画艺术中的，1924 年德国艺术家弗朗茨·罗新创的一个术语叫魔幻现实主义，是用来描述新客观主义绘画的，又称聚焦现实主义，这个术语

是研究表现主义绘画。表现主义后期绘画的题材充满了幻想，形象夸张离奇，有一种原始艺术的风格，充分地展示了一种神奇的幻想，特别是展示了一种神奇、神秘的东西。弗朗茨·罗这本书名字就叫《后期表现主义魔幻现实主义：当前欧洲绘画中的若干问题》。魔幻现实主义的代表有阿梅德·奥真芳、皮埃尔·卢瓦、巴尔图斯、保罗·德尔沃、格兰特·伍德等，尤以阿尔贝特·卡勒尔·维林克著名，他在契里诃的影响下作画，采用一种具有幻想性的现实主义来处理人物、风景，甚至宗教题材，画中布满沉重的云彩与温和的装饰，还有几何拼贴的方法，把过去、现在、将来融为一体，有一种凝固、死亡沉寂那样的忧深思考。其作品有《爱因斯坦》为代表。《美国幽灵》(伍德 1930 年)、《手球》(夏纳 1939 年)，还有新客观主义的重要代表奥托·迪克斯，他的重要作品有《战争》(1932 年)，《大都会》(1928 年)均以四张条块的拼接组合成为系列，光线、色彩、形象有一种不可思议的悲惨与怪异。

另一方面是出现在现代拉美等国的一次魔幻现实主义小说的潮流。其主要的作品是马尔克斯的《百年孤独》，富恩特斯的《我们的土地》，胡安·鲁尔福的《佩德罗·帕拉莫》，卡彭铁尔的《这个世界的王国》。这是一次震动世界性的小说潮流。作为现实主义的概念，我们不必多说。魔幻一词，按理它和现实是一个相悖的概念，然而它们又是奇异地组织在一起了。那么作为魔幻现实主义具有哪些要素呢?

其一，采取生活中的神奇现象，即现实生活中超现实的特殊的神秘现象。如时间重现，人物复活，偶然的神迹，这些不可理解的现象存在于自然，也存在人类活动中，还有社会历史之中，这种神奇魔幻的存在并不需要我们马上做出科学的、现实的破译与解说。

其二，利用现实的材料，采取一种幻想的方法，置于一种虚幻神奇的状态之中，或者我们把现实改造得像精神病患者那样，产生一种变形、虚幻，具有魔力的一种境状。这时的魔幻是一种幻想，一种超自然的虚构，主要表现为人类精神活动的结果。

其三，魔幻表现为一种综合修辞术的后果，是一种拼接组织化的后果，常见使用的方法，如变形、拟人、夸张、漫画、梦境、荒诞、悖论、反常化等等。这些方法主要是指我们认识的常规，现实生活发生一种特殊的变化，既制造一种超越自然又不脱离自然的特殊氛围。这是一个非常难以处理的尺度，它要求保持现实的某些合理性，从具体现实出发通过特殊的想象，达到一种幻觉变异的状态，创造一种带有魔幻效果，新幻想色彩的一种新现实，这种新现实是一种艺术化了的现实。

从这些要素来看，魔幻不是一个具体方法的指称，而是一种文体原则，一种类别的标志。是否称为魔幻一词倒是可以商榷的了。魔幻 magic 一词源于古拉丁文 magico，历代大辞典中 magico 的基本释义均为神奇、机巧，并不含虚幻的成分在内，卡彭铁尔在创作谈中便称之为神奇的现实主义。从魔幻现实主义小说整体来看，拉美小说并不在于制造小说有一种虚幻的感觉，而是突出现实生活具有的特异性、神奇性。如果从哲学的品性上来认识，突出的是世界的强大与不可改变，偶然性的伟大，当然，从另一个角度上说人类也不可能摆脱宿命的东西。今天用魔幻一词指称拉美小说可以说这是一种约定俗成。如果从源头上讲，在神话中魔幻仍是一种技术方法，而且自始至终都贯通在浪漫主义文学艺术的创作中，即使不具有神话传统的美国文学，它也同样具有浓厚的魔幻手法的写作，例如霍桑与爱伦·坡的短篇小说，麦尔维尔的长篇小说。

变形与魔幻作为艺术技巧，既是古代的又是现代的，既是传统的又是先锋的。它既是一种艺术的基本原理，又生发为一种文体与流派。如果我们对这两个概念作更深的思索，会导致我们对人类，对世界本体一种更深度的怀疑。变形与魔幻本质上是超现实的。更重要的是它的非人性化，变形与魔幻绝非人性的自然生产物，人，一般为常性常规，是一种日常的生存状态，只要介入了变形与魔幻必然含有对人性的反抗与改变。作为生存，作为自然我们并不需要这种奇异怪诞的变形与魔幻。因此，变形与魔幻必定含有一种异己的，一种强力下的改变。即便是人们精神状态的幻觉造成的变形与魔幻，依然也可以追索到精神迫害的权力因素中来考虑。如果世界充满了变形与魔幻，它的后果是，人类内心便会生活在一种岌岌可危的恐惧感与灾难感之中。人类本质追求的是一种和谐平安的常性（变形与魔幻便意味着对这种常性的偏执与改造），这是作为现实存在世界的自然状态来考虑，我们并不需要变形与魔幻。那为什么变形与魔幻又成为我们文学艺术中极为重要的艺术手段了呢？尤其是变形，它已成为我们文学艺术创造中的一种常规手段，在先锋写作中又是一种极端化的表现技术。

这要从整个现代艺术的发展变化来考察，从文学艺术的本质特性来考察。我们知道传统文艺（除神话）均是走向人们日常生活，或者历史生活，是人性的自然复归，或者是理想创造，但从 19 世纪后期的现代艺术开始，文艺走了一条另外的道路，一条与现实模仿相对立的方向。伊·加塞特说，他明目张胆地把实在变形，打碎人的形态，并使之非人化……通过剥夺生活现实的外观，现代艺术家摧毁了把我们带回自己日常现实的桥梁和航船，把我们禁锢

在一个艰深莫测的世界中，这个世界充满了人的交往所无法想象的事物。现代艺术家迫使我们即兴发明一些沟通的新形式，它们全然有别于同事物沟通的惯常方式。为了适应他们创作的稀奇古怪的形象，我们必须发明一些前所未有的方法。这种以取消自然存在的生活为前提条件的生活新方式，也就是我们所说的艺术理解和艺术愉悦。因此加塞特宣布，我们之所以说这种种艺术是无人性的，不只是由于它不包含人的事物，而且是因为它显然是一种非人化(dehumanization)的行为。……对现代艺术家来说，审美的愉悦就来自这种战胜人类事物的胜利(《激进的美学锋芒》138、139 页，中国人民大学出版社，2003 年版)。现在有一个问题，同样是变形与魔幻为什么在古典传统中它是人性艺术，而在现代艺术中又是非人性化的呢？这正好表明了如下几个方面的变化。一是，任何艺术技巧在文艺发展史中均会发生变化。变形与魔幻尤其如此。二是，社会时代生活也会随着社会历史的发展，发生巨大的变化，在漫长的生命史年代，这个变化界碑是以现代性为标志的。三是，人类审美需求的发展变化，除了它的时代风尚影响而外，人，是一个不满足陈规陋习的，是一个不断追逐新的艺术规范的一个过程。四是，传统中的变形与魔幻一般在神话、童话和讽喻作品中出现，在普遍的模仿现实的作品中很少使用这些手法。另一层意义上说，传统的变形与魔幻是以正常人性为主导，侧重在外观上的改变，而变形与魔幻的本质依然是表现人类情感上人类审美的一种理想期待。明白说它仅作为一种局部的，一个方面的技术方式。而现代的变形与魔幻是含有对人类性质的改变，揭示的是人类普遍存在的困境。变形在一定意义上它不仅是一个艺术技巧，更重要的是人类普遍现状的一种缩写。这个悲剧是人类的现代社会里的现实生活方式是在异化状态下存在。异化，绝对是一个变形理论。而异化的语境又是如此荒诞的现代社会生活。因此变形在我们今天不是一个局部技巧，而是人类普遍存在的生活方式。变形，是现代人的一种象征符号。

我想，变形与魔幻的含义及其要素，特别是理论上的深层理解我这里已经说得非常明白了。这是我们每一个创作者最先要重点注意到的，理解了这些，作为技术方法则好办多了。下面我们作分类讨论。

二、变形的特征与方法

变形，其实质是研究变化之道。但它是一种以变形的结果来研究变化的原因，变形的过程是一个方法论，有许多模式化的程序。变形，含有改装与异

形。是一种形态化为另一种形态。甲事物变成乙事物。变形一词的功能很有意思，它的基本功能是充当谓词，也可以是介词结构。变形必定是一个中介环节。变形有感兴直观的方式，也可以有理性的方式。变形实际在进行事物的空间与时间的搬迁，它在改变事物的时空关系，变形绝对意义上是异位的，但也可以同位，变形的神奇在于打破了逻辑上的时空关系，不论距离远近，时间久远，变形都可以用某种方法抵达。

变形的常规模型：A 变形为 B。但它绝不是机械的，可以有许许多多的变体。演化为众多类型：

A 像 B	(分裂式)
A 非 A	(分裂式)
A 是 B，是 C，是 D	(分裂式与叠加式)
A 像 A，又不像 A	(重叠式)
(乌托邦)……是 A	(镶嵌式)
(错觉)……是 A 不是 A	(重叠式)

变形，有形之变，质之变，或形与质同变，变化的程度和时空的移位便产生了变形维度上的分类：一度变形，二度变形，三度变形等。一度变形是时空维度上的搬迁，如生活中的一棵树，为画中的一棵树或文学作品中的一棵树，是由实物变成虚幻之物，抽象之物。有变形的结果是再也找不到事物实体。这种变形仅在于事物外部特征的突出改变。二度变形是在精神空间里进行，梦幻、错觉、幻想、直觉等变形过程是非规则的，变形结果为逻辑不可解释，变形的意象为丰富而复杂，不可捉摸，具有奇幻的效果。三度变形打通了客观与主观，是一种综合变形，藐视客观的，但又超越时空，超越现实。是有神秘的、直觉的、或者第六感觉的因素，是我们认知能力不好理解与解释的。现实生活也会有变形的，那是科学意义上的，例如基因变形、杂交变形、演化变形。这是一种启示价值，不是艺术的。但在原始与神话艺术中这种变形有时也巧妙地融入到图腾象征中去，成为艺术的原型。这时的变形我们也可以视为一种自然天成。一般说来，变形无论客观与主观都会是一种强力的后果，带有个人欲望力量的塑造与改变。这说明变形有外力和内力的相互作用。变形既然是强加的力量，那一定是综合作用的结果，因此极少是单纯的变形，绝大多数变形是各种修辞方式的合力，这一点与荒诞、戏仿、拼贴、反讽等技术是有共同的特点，即变形也是一种综合技术。这样我们在研究变形的时候就不会那么单纯地对待它了。

一、神话的变形。这是最古老的变形方法。希腊神话与中国神话的首要特征无疑是变形的。典型的代表作是《伊利亚特》、《奥德赛》，叙说的是古希腊众神的战争。在创世纪神话中众神都会很人格化、符号化，具有一定的象征意义。宙斯是众神之首，众神聚居于奥林匹斯山，海神是波塞冬，太阳神是阿波罗，战神是阿瑞斯，爱神是维纳斯，包括某些抽象观念，如嫉妒、智慧、复仇、命运都分别有代表神，欧洲的神很人格化、观念化。中国神抽象、漫画化。中国神以帝王为中心，是三皇五帝，很权力化。希腊神话很民间化，充满了世俗价值，故事与性格比较复杂。这时关于神的变形手法：一是以原型为依据，神谱已经规定好了一个体系，变形是象征性的，借鉴相邻事物，有神形相似的地方。二是命名式的变形，早期众神均是直接命名的，战神、火神、灶神、财神，与具体世俗生活价值相关联。三是夸张方式的变形。这些神怪均是超人的，英雄式的，具有无所不能的法力，能主宰世界的灾难与幸福。在这三点上东西方神的变形保持同一性。在中国有一种特殊的变形方法，西方神与生俱来有超常能力，中国在各部落与民间的神魔变形特别能体现变形与本身的含义。四是演化过程的变形。中国诸多神话传说在成为神话的结果时，都经历一个漫长的发展过程，即重视变形过程。中国八仙的故事，有八个神仙，他们首先是凡人，不断通过度化、修炼、磨难到了最终才能成神，也就是说，所有故事均讲述的是变形的过程，中国有一句成语很形象地说明了变形过程，即超凡脱俗才能成为神。神要经过世俗各种欲望的考验。充分地体现人如何变形为神的，每一个人到神变形的方式与考验都是不一样的。吕洞宾、曹国舅、蓝采和、何仙姑都经过很漫长的脱俗考验，变形揭示了他们如何纳入神的因素，而脱化人的因素，最终八仙才能成为正果。五是人格化的变形。神话中变形是积极的，肯定的，一种理想价值观的实现。因此神话、童话基本都是拟人化的变形方法。动物、植物、人、神都以善恶为分界线。塑造理想人格，价值倾向上是倡导一种理想的人格精神，从本质上而言，理想人格精神是神化的，因此被融入各种文化群体及民族的象征，以形而上意义看这种人格变形已归于各文化群体的宗教意识之中了。基督教的耶稣，伊斯兰教的真主，佛教的释迦牟尼，道教的真人。宗教中的，一神或多神都是变形的，就连他们众多的教徒也没有一个标准化的上帝，上帝在每一个教徒那儿是变形的，宗教中的上帝变形从形象上没有更多意义，一切上帝与真人都是某观念信仰的结果，我们有理由把人格神的变形看成是某种观念的变形。除了这些变形外，宗教根据于各人自己的各种宗教经验，上帝在每个人那里都会有幻觉上的变形，这表明神话与宗教在变形的方式上是同质的，变形是每个人内心化的想象性创造。

在早期的原始宗教、神话、童话中，一切文化读本中变形是明确的，变形的基本方法也是多种多样的。在今天看来这些变形也是好理解的。需要补充一点，人类早期的图腾象征主体可以说是一种客观实际的存在。但也有许多图腾象征是非实体形象的，或者就根本不存在某物，仅仅只是一种乌托邦想象。在中国有几种极为重要的象征形象是无法找到它变化的依据的。例如龙，这是一种与海有关的动物，可永远不会有人见到过它。相关的还有凤，非鸡非鸟的东西，麒麟，是一种想象有四足的吉祥物。但龙、凤、麒麟的原型是什么？谁也回答不上来。这一些都是非具象非原物的变形，我们可以视为一种乌托邦变形。

传统文学艺术中的变形其核心均可视为有意义的变形。更多的有一种训诫作用，例如《金驴记》便是讲的一个道德的故事。我国的唐宋传奇基本都采用了这种变形方法。《离魂记》、《枕中记》、《柳毅传书》、《东郭先生和狼》等一系列短篇小说都是这种训诫惩示意义上的变形。早期的变形方法，特别是在神话中的运用，变形基本上是天马行空，没有限制的想象性变形。只要选择了一个神话谱系，或确立了某种价值理念，我们的变形便为他们服务。多采用拟人、夸张、神奇、漫画等手法便可以创造出各种神话传奇的形象来了。另外，早期的变形方法是想象夸张性的，是一度变形。他们不是精神幻觉性，或者错觉性的，很少有二度变形，自然有时也利用梦境来完成变形，例如《枕中记》，但梦境也只是一个形式，其中幻化的成分并不很浓，并非内心精神变异状态下的产物。固而，虽表达了梦境仍不能视为二度变形。所有传统的变形手法我们都可视为一种合理想象，它合乎语境的真实，艺术的真实。同时古典的变形从审美上看还是一种移情的美学，人与神共同享受喜怒哀乐。神话故事、传奇故事、童话都是一个浪漫主义的基质，从人物与故事看都注意一种时代与人物的命运感。这样他们的变形仅是一种夸张的变化，虽然是异形却可以完全归结为人类的共同情感，简单说，早期的变形与异化无关，也不构成说解上的歧义，反倒是人们在享受神话的浪漫风采。

二、现代主义的变形。这是现代变形的一个总体称谓，其间的细部分类是众多的。我们从流派文体来说变形，尽管这种方法不科学，但它比较明了清晰，重要的是便于我们有效地理解。在现代变形中我们的读者和作者均不是一个简单的观赏者，在观察的同时引入对自身的思考，变形不是传统中的一种艺术的夸张想象，而是对现实生活的固有形态的破坏与思考，现实被表现的时候要通过某种扭曲与变形来突出它的本质特征，变形的方法也被视为一种美学原则，并纳入我们被变形的人类自身的思考。在现代艺术中变形的表达方式、功能、审美效果是极为繁复纷杂，同时又是极端膨胀的，可以说极尽

了变形美学各个方面的特征。

三、象征与唯美的变形。象征主义应该是浪漫主义的一种延续。但象征主义把浪漫激情的东西隐蔽和内在化，更隐深潜伏在形象之中。象征的那一部分人是期待一种新的艺术表现方式，即比浪漫、古典的艺术形式更精美、更繁复、更隐匿，赋予思想一种更加敏感的形式，这种思想意义一点也不能从它外在的华丽隐喻形式中剥离出来，这种感性丰富的表象与隐喻要求与其思想保持深层秘密的亲缘关系，核心的一句话是，象征将以主观的变形来构成它的文本，客观形象仅是我们复杂阐释的一个标志。法国诗人古尔蒙的诗《象征》：

> 高傲的紫、金、绿、红/在东升的蓝色中震荡/疑虑、热情、欲望和愤怒/侵扰着我内心苍白的海洋。/绛紫与绯红混合，遮住了/从地狱归来的神的目光/疑虑和愤怒燃烧起来，使那钻石般晶莹的心灵陷入忧伤/飘散的金黄如轻柔的灯光/凋零的碧绿在高空闪亮/欲望和火焰，马鬃一道嬉戏/在梦幻的脊背上自由翱翔/敬礼，救星/敬礼，生机勃勃的太阳/大地的主宰，万物的灵长/敬礼、灵魂/敬礼，摆脱空虚的身躯/灵魂给予柔情，身躯献出血浆(《象征主义、意象派》319—320页，中国人民大学出版社，1989年版)。

这首诗的变形从句子上便可以看出来，如在梦幻的脊背上，碧绿在高空闪亮，东升的蓝色等句子。梦幻的脊背是什么？是思维与想象。凋零的碧绿是什么？是生命之树。东升的蓝色是什么？是欲望与灵魂。这是一种扭曲变形的组合。诗中关于颜色的词：紫、金、绿、红、蓝色、苍白、绛紫、绯红、金黄、碧绿等十几种，这些颜色如果仅是颜色自身便没什么象征与变形了。但诗题冠名以象征，表明了诗作并不会直说，这颜色分别隐喻象征着：疑虑、高傲、热情、希望、愤怒、忧伤、灵魂、身躯，因此我们可以把各种颜色的变化看成是各种观念、情绪、人的自我与灵魂的变形表达。象征主义喜爱一种复杂的表述方式，例如错位的搭配与修饰，神奇的省略，悬念的变格，复杂文笔，同义词选用，多种形式的转喻，华丽与朴实并存，未被使用过词语的基本义，原始与现代的反搭配。意象的重叠均为象征主义者杂糅地使用，故意造成一种繁复、晦涩的风格，于是它的变形也就有些奇诡怪异了。所以，一般认为象征主义作品意深难懂。波德莱尔通过《感应》一诗宣称他的象征大量运用统觉、通感手法，并把象征主义美学引向忧郁、病态、丑陋诸范畴，展示一种腐朽颓废病态美学，恶也成一种被深度开掘，倡导的美学主张。这种变形显然与古典传统美学中张扬和谐、精致、崇高的原则截然不一样。

唯美的变形最典型的文本是王尔德的《道林·格雷的画像》,画家霍尔沃德给年轻漂亮的道林·格雷画像,客人沃顿在欣赏画像。画家解释说,这是一个青春典型,并请求沃顿不要再看格雷本人,因为你会对他有邪恶的影响,但这时正好格雷来到画室遇见了沃顿。画家签名把画送给了格雷,沃顿提出购买此画,并有一番巧妙的议论,使格雷感到悲哀。自己慢慢老了,变丑,而画像则青春永葆原样,他希望画像代替自己衰老,而自身则青春永葆,并以灵魂的代价保持青春。沃顿送给格雷一本书,关于青年在短暂人生体验中能够享受人生的所有快乐的书。格雷便以此书为生活模式(生活向艺术学习)。学会的第一课便是和年轻漂亮的女演员西比尔·文谈恋爱。格雷邀请沃顿看戏,但文演得很平庸,文说,过去把演戏看自己唯一的现实,演得好。而现在和格雷恋爱使她知道什么是真正的生活,戏便演不好了。格雷断绝了文的爱。这时霍尔德把画送给他了。在像中格雷发现画像变了样(画像真正衰老,自己保持年轻)。这时他决定和文结婚,可沃顿来告诉他,文昨天在化妆间自杀了。格雷伤心极了,决定不再向善,而是纵情挥霍享受生活。让画像来承担耻辱。他知道自己在这一悲剧中应该承担的责任。他决定不再见邪恶的沃顿,并把画像锁在楼上原来的一间教室里,只有自己才能找到钥匙。

格雷的生活变得堕落和丑恶,所有的朋友都离开了他,格雷的生活正是按沃顿书中的教导的那样,他对新鲜经历疯狂追求,爱上香水、珠宝、音乐、宗教,和女人私通,他的画像成了他真实生活记录。

格雷 38 岁时,画家霍尔沃德来看他,劝他改变生活方式。格雷苦笑说,你应该看看我到底变成什么样子了。画家在教室看到画时已经呆了。而格雷认为画像出卖自己和真实,愤怒地拿起刀刺向了画家的脖子。他用化学药品毁尸灭迹准备去巴黎生活。

一天夜里,格雷去了鸦片馆遇到西比·尔·文的弟弟水手詹姆斯·文,他发誓为姐姐复仇,格雷太年轻漂亮了,姐姐 18 岁前自杀,这时格雷看上去不超过 20 岁。詹姆斯怀疑地监视格雷,但这位水手在庄园打猎中弹死去,化学家艾伦·坎贝尔也奇怪地自杀了,霍尔沃德失踪事正在调查中。格雷回到伦敦决定毁掉那幅记录他罪恶的画像。在刺向画时却刺中了自己。仆人听到了响动上楼看时,那幅画像保持着格雷永远年轻漂亮的形象。而真的格雷变得又老又丑胸口插着一把刀。格雷在最后试图毁掉自己良心时,但杀死了自己。

这部小说绝妙的地方是人物、画像、故事不断地在变形过程中,人物和画像处于对立同步时在变形,而且每次都向对方的反向变形。变形的技巧贯穿整部小说。而且这个变形既指向故事的本身,也揭示生活与艺术的关系。变形技

巧深入到个人心理与自我意识中去了。在一次次的否定中，变形不停地走向真实，最后揭开的是丑恶便是生活唯一的真实，只有艺术才真正永葆青春。

我们看《道林·格雷的画像》中写霍尔沃德看到自己曾经画的像的描写：狞恶的表情还没有完全掩盖那出类拔萃的美。开始变得稀疏的头发还是金黄的，淫邪的嘴脸也还红得鲜艳，浑浊的眼睛多少保持着原来可爱的碧蓝色，清秀的面孔和雕塑的脖子尚未完全丧失端雅的曲线。

这是一个正在变形的脸，每个单句几乎都采用了对比方法，显示出变形的两端，我们看小说最后的结局部分：最后的画像容光焕发，洋溢着奇妙的青春的罕见的美。地上躺着一个死人（格雷）……他形容枯槁，皮肤皱缩，面目可憎，如不仔细观察看他手上的指环，他们怎么也认不出这个人是谁。这里又是从人与画的对比看出的变形，也是对应反向变形。在王尔德这部唯一的长篇小说中，变形技巧是极为关键的，它不仅是一个人物变形，或者文字变形的方法问题，重要的它是一个艺术构思的变形。这个变形的方法，在人物、画像、故事的三重关系中已经变成了内容的东西，已经变成了主题意识的东西。同时这个变形还揭示王尔德最重要的艺术美学主张，唯有艺术是永葆青春的。生活向艺术学习。有意思的是王尔德也正是用这部小说阐释的美学主张时，同时又用这部小说毁灭了自己的美学主张。《道林·格雷的画像》的故事也正好含有这样一种反讽，格雷一生都在向艺术学习，而每一步的变化堕落都是艺术的引诱，最后终于导致了邪恶地死去。生活向艺术学习的理论不正好是走向了自我的毁灭吗？这是王尔德做梦也没有想到的。

四、超现实的变形。超现实的变形我实际在分析布勒东的小说《娜嘉》中已谈到了主人公的双重人格，火手，幻觉等细节，这些都是变形手法，而且保持在幻觉中描写变形。娜嘉是一个超现实的人物，她在巴黎像个幽灵一样游走不定，躯体经常与精神是剥离状态，是一种恍惚游走的形象，这种不确定的形象实际便是变形的结果。娜嘉的变形主要置于幻觉中，同时还保持一种魔幻的效果。娜嘉有各种预言能力，并在事件上能得到应验，她的形象一如风沙、水浪那般卷去卷来，在街头不断展示她的各个侧面特征，这也是一种重叠变形手法。超现实的变形技巧总得一种似幻似真。看似非常客观的书写，但瞬间又加入一些超现实的细节，快速地在现实与梦幻中移动文字，街道看似客观，可人物在其间是飘来忽去的。一会儿遥远的楼群和街道尽头，可转眼便在街对过，或者扶梯边。这是一个变幻莫测、扑朔迷离的世界。超现实变形是在它巧妙地与梦幻、潜意识结合，它的变形不是某一人一物一事，或环境的某一处，而是整体上的变形，从视觉意识中世界已变形，因此变形如漫天碎片之

舞,随时都插入现实世界的表述之中。

我们看看阿拉贡《巴黎的土包子》中的几种变形的方法。

其一、视觉变形。

我看到的小东西都变成了庞然大物,一个长颈大玻璃瓶和一个墨水瓶在我看来却像是圣母院和太平间。我觉得我写字的手离我眼睛很近,而羽毛笔竟成了一道雾。……形形色色的天文望远镜和放大镜,像草地上鲜花一样的易碎品,醇酒及酒精,种种超现实主义幻觉,所有这一切都在向我显示你的无处不在。死神是圆的,就像我的眼睛。

其二、色彩感觉的变形。

我看到一条金色的蟒蛇慢慢盘成了一个个正圆……人们仅找到了一个与金黄色的东西进行比较的短语:像麦子一样……我认识树脂的头发,黄玉的头发,歇斯底里的头发。金黄得像歇斯底里一样,金黄得像天空一样,金黄得像疲倦一样,金黄得像亲吻一样。

其三、纯客观组合的变形。

随心所欲的布局产生了奇异的诱惑力:一个人横穿马路,他周围的空间是固体的,人行道上摆着一架钢琴,汽车停在岩石下。行人的身材高矮不等,物质的脾性温暴不同,一切都按照多样化原则变化。……在第一个台阶上,徒劳无益的感情蹲在我的身旁。它和我一样穿着。(古堡,或者感情)它没带手绢。它脸上有一种缥缈无限的表情,手上抱着一架合着的蓝色手风琴,它从不拉开,琴上写着:PESSIMISME(悲观主义)请把这蓝色的东西递给我,我亲爱的无用者的感情,它的歌唱使我感到悦耳。

其四、假定性变形。

如果辰砂,时而是红的时而是黑的,时而轻时而重。如果一个人时而能变成一种动物,时而又能变成另一种动物。如果在漫长的白昼里,大地会时而硕果遍野,时而又冰天雪地。那么,我的全凭经验的想象力就不会在头脑里承认辰砂是重的,并是红色。如果某一词,既适应于这一事物,又适用于另一事物,或者,如果同样一样东西,既可以用这个称呼,又可以用那个称呼,而不存在任何足以规范这些现象的法则,那么,想象中的任何全凭经验的概括就都不会产生。

(以上论文为《未来主义,超现实主义》406、412、418、427页,中国人民大学出版社1994版)。

《巴黎的土包子》中超现实主义变形表现方法非常丰富,还有梦幻变形,词语变形,镜像变形,戏剧变形,甚至还有思想变形。如悬在你绳索上的掘井

人，下到你的思想里，停留在你思想深处。起初，这还只是一条线，一个圆，现在，它果真受到了限制。我到处摸到的都不是它，我顺着它摸到的是它的否定物，世界在地方上消失了。我的思想，我的思想为千百条锁链所禁锢。思想在这里变为有形之物可以幻想，也可触摸。把形而上思辨转换为拟人的方法。

超现实变形是一种彻底地反传统变形。传统变形是外在的，形体的，基本不触及深层思维的，变形重在形体的怪异与超强的力量，是英雄理想式的。超现实变形彻底转向内部的心理的。是一种思维反应。是一种从主观出发的变形方法。

另一方面，传统的变形是简单的外观反应，有时完成一次命名，或仿客观物的特征，融合理想人格的表达便不必考虑细部上变形是否合理、准确。超现实变形是细节性的。落实到每个句子的组合变形。也就是说，超现实的变形更得靠句子的扭曲与变形来实现。它是一种由内心、思维、意识向外部的投射状态。

再一点，传统的变形一般集中在人物、故事或者环境的改变，只要服从某种大的理想观念，或神性人物的流动，变形便已基本达到目的。超现实变形是笼罩全部文本的细枝末节的变形。超现实从来便是整体环境的，保持一种与实在的现实世界的格格不入。从上文例句看，超现实的人物、视觉、对话、行为与环境的关系，观察世界的方式，包括要表达的观念都使用了变形手法。

我们到底如何掌握现实的变形手法，或者我们在创作如何适用这种变形手法呢？我以为最重要的是放弃理性意识控制，破除我们过去逻各斯中心主义的思维习惯，对所有具体事物保持一种感性直观，调动所有感觉的敏锐性。其次采用超现实主义的自动写作方法，受本能驱使的潜意识，特别会对事物与词语保持第一观察的新颖性、敏感性，这主要采用冥想方法和凝视方法，破去日常事物中人们习以为常的知识模式。最后，便是保持感觉的个体差异性，有独特的发现才能有不寻常的组合，感觉中的个人特点既有集体记忆的痕迹，更重要的有个体的生命体验。一定要保持变形结果的新颖与奇异性，给读者带来崭新的审美体验。

五、表现主义变形。表现主义由它内在的品行决定了它必须是变形的，它反对表现客观事物的一成不变，主张要表达个人对人生与社会生活的自我感受，所谓从主观出发表现虚幻的、激情的内心世界。表现主义是内心向外喷射，按主观意志表达客观世界方法。它的特征是强迫施以情绪、夸张和扭曲事物的形态，而这种情绪又是观念化的。象征隐喻中会有写作者深层目的，在这样的作品中，形象是现代性产物的现代人，他们的孤独、忧郁、激情在当

前的工业化、城市化、技术化的社会里，突出的是个人的反抗情绪与时代的格格不入，从观念上表现主义者并不一定能明晰地表达他们什么样的思想性感受，但可以肯定他们是未来世界乌托邦思想的代言。表现主义的成就主要表现在绘画领域和戏剧领域里。作为表现戏剧我已在荒诞一讲中作了大量的分析。绘画上的表现主义是极好理解的，因为在表现的绘画中，变形是非常明确的，最早我们在凡·高和高更中看到一些踪迹，最杰出的代表是挪威画家爱德华·蒙克，他的杰作便叫《号叫》(1894 年)。在一个惨淡荒凉的环境里，一个人捂着头，像骷髅一般，类如风声或巨大的声音波缠绕着他，他表现出了无限巨大的哀伤，面部的惊骇和身体的痉挛全被声音扭曲了，那种变形类似长嘶的声音之波把一个人的内部全部抽空了，个人仅是一个徒有其表的僵尸。这幅画集中表达了表现主义绘画的特色与风格。表现主义源出画家赛古斯特·埃尔韦，1901 年在巴黎独立沙龙展出了一些写实风格的风景之作，统称表现主义。或者是路易·沃塞勒把马蒂斯称为表现派。正式起用是 1911 年 4 月举办的柏林分离派第 22 届画展时所使用。德国的德雷斯顿在 1905 年成立了一个桥社，四个学建筑的学生构成，他们是基希纳、布莱尔、黑克尔、罗特卢夫，他们的画，线条粗硬，轮廓感强，人物形象是扭曲的，大部分是版画，画面绝对地使用灰色条纹，冷峻肃穆，彩色的画爱用对比强烈的大色块，引起人们的视觉震撼。人物几乎不落实到精细的局部描绘。一般为黑色基调的平涂。基希纳的《充实》一画，女人背景是肢解的，脸部是冷漠粗硬的几何线条。

表现主义的高潮期是由康定斯基和马尔克组织的青骑士，一个称谓古怪的名字，据说他们要办一刊物叫《青骑士》，1912 年 5 月出版。康定斯基完全摆脱了事物形体的束缚，用抽象的形体与简单的线条，他的绘画是一种神秘性的谜语，具有极大的非确定性，后来的作品都是梦幻般的色彩与变形。马尔克的作品有一些立体派的画风，色彩极为繁复，那些超级变形让你无法辨别他画中的实物形体，他始终在探索，发展自我，领悟他们认为最深刻的本质，这是一种什么样的本质是没有人能说清的。整个画面是几何线条式的，色彩斑斓闪烁，产生一种三维效果。有一种强烈的形式感。康定斯基的主要作品有《梦幻般的即兴作品》(1913 年)、《黑弧线》(1912 年)，马尔克的作品有《大狒狒》(1913 年)、《蒂罗尔》(1914 年)、《动物命运》(1913 年)。表现主义不根据客观现实组织物体，而是根据主观情感的表现需要，用色彩印证情绪，用线条肢解事物形体，完全是一种抽象的意涵与观念，这种变形打破了事物的器具性，按照一种抽象审美构成画面。绘画语言是神秘的不确定的。表现主义

的变形我们不需用多少语言来形象地表述，最好的方法是直接去看他们的画面，那些画面我们第一眼就能看出它的变形。他们似乎有两种变形方法：一种是直观地肢解形体。有点类如立体主义的方式组织形成。这种变形我们还可以在现实生活中得到佐证。不同的是它采用了夸张、拼凑、象征性地组织形体。另一种是打破形体的限制，完全按抽象审美的原则，任凭内心的需要来组织绘画语言的象征性符号，这种变形是非形体的，是一种印象、一种意识、一种感觉的变形。绘画中的局部细节更多的某符号性象征。

小说中的表现主义变形，从形成看也是明确的，卡夫卡的小说便直接标明了《变形记》，格里高·萨姆沙某一天早晨起来突然变成一只甲壳虫了，这个变形是一个事先规定好的生存形式。卡夫卡的变形并非是提倡鼓励一种有价值的新生活，而是一种语境的超常压力所致，我们也可以从本质上把它视为一种异化。萨姆沙变形以后很有意思的是他本人陷入了深层的矛盾状。他是一个普通的商品推销员，当他处于非正常的甲虫生存后，他所作的努力是力图恢复一种正常的日常生活状态。可是他不能到达，他被日常生活给毁了。对那个时代状况他是不堪重负而变形的，他的变形实质是逃避责任与义务。第一步变形表现了他对现实生活的否定，变形后他反而有了相应的积极态度，开始反抗变形，渐渐在变形中有了自己的视觉和个人的观念。最后才发现自己没有回头路。卡夫卡的变形多少还是因观念所至。是一种绝望的象征，因而变成甲壳虫多少有一些反讽。卡夫卡的小说有一些变形是源自一种视角的变形。例如《地洞》与《城堡》。土地测量员想要进入城堡，他能轻而易举地进入法的大门，但他没有能进去，这是一个悖论。K 因为自己的错觉他看见店里的老板与客人，他是自己把自己推到孤立的处境状态。城堡是一个象征性体制监控。被邀请来测量土地，以城堡开始，但又不准许进入城堡，这是一种悖论的变形。城堡当局同意 K 进去了，他跟着巴纳巴斯进去。可巴纳巴斯却把他带到村子里，村长说土地测量员派不上用场，派 K 去村子里的小学当守门人。他没进入城堡，可城堡当局嘉奖他土地测量工作的卓越成绩。卡夫卡这部作品充满了一种矛盾方式：能够 A，又不能够 A。《城洞》的变形方法与《变形记》的变形是一样的，不同的是《变形记》的萨姆沙知道自己变成甲壳虫。《地洞》中的我不知道自己变成一种什么动物，这是一种心理的、视角的变形。那个不知名的虫惶惶不可终日地打洞，企图寻找一个安全处所，但时时刻刻都感到了来自外部的袭击。表现主义变形无论在绘画，在戏剧，在小说中其手法都比较直接，很容易识辨，但不要以为这种简单的变形就很好把握了。实际难度是很大的，因为你要准确地把握某种动物不合逻辑的心理，在

绘画中叫虫视法，虫视法的视角是真正的一种不可解释，但又合乎动物的视觉特点。具有某种喜剧的、反讽的特点。

另一个需要注意的表现主义变形，是他的手法中特别隐含的某种观念。在表面荒诞、矛盾、不可理解的基础上，实际更隐含着属于人类、人性、社会批判的某种大主题，或者某种情绪。即所谓表现，他一定会把属于个人自我的意识强烈地投射到客观世界上，通过改变客观事物的形状，达到一种非现实化，来表达个人目的意图。卡夫卡的表现主义基本属于观念形态的，社会制度与个人权利的冲突，城堡是一个权力的象征，个人像一个小动物那样寻求一种生命的庇护。生活中充满了恐惧、孤独。我们的灵魂应置于何方？世界的本质是什么？我们将往何处去？

还有一点，表现主义有大量的幻觉变形。所有事物在艺术家眼里都是非原形的，而是一种幻象的，他们正是用这种幻象来表现事物的实质。表现主义中的幻觉变形实际是一种事物的重造。一般说来要舍弃事物的正常形态，山，房子，人像都要舍弃外形上的真实模仿，而要把它扭曲。同时还要凭着直觉的力量，表现的是个人化的东西，但他的美学本质是建立在人类共同的普遍心理与情绪之上，比较直接地把孤独、恐惧、嫉妒、忧郁、愤怒、毁灭、死亡的情绪表达出来。表现主义揭示的是人类无可奈何的困境。这一点他又和荒诞艺术有一致的地方。

六、黑色幽默的变形。黑色幽默小说的人物形象主要是反英雄，把英雄形象滑稽化、漫画化，使他成为一个二维式人物。所谓二维式是指形象的性格单纯，不懂世事，具有类型化的特点，是喜剧的，嘲讽的，有工具性质，是一个傀儡。这种形象是二维平面的，是线条式的漫画人物。小说中的人物尤索林、皮尔格里姆、罗斯瓦特、霍尼克博士都是变形的，或者说是一个观念的代表，霍尼克是个白痴，皮尔格里姆是漂泊者。这一系列人物的心理与行为方式都已极端化、反常化的。同时小说的情节也是变形的，改变原来的神话与传说，或历史故事，使正常情节荒诞化、神秘化，或者把情节线索隐匿起来，或者故意混乱使它不合理，有序的状态无序化。总之黑色幽默的人物、情节、环境都是变形的，从理论上讲，小说最基本的元素都是变形的，非正常化的，如果我们说他反小说那是一点都不过分的。

冯尼格还在《五号屠场》中发明了一种时间变形。用他的话说，主人公在时间上的痉挛症(Spastic in time)，小说时间变化是无限自由的，可以跃跳、返回、错位。时空错位是必然相连的，时间错位了空间必然发生变化。时空错位法他运用于《囚鸟》和《茫茫黑夜》，他把半个世纪的时间顺序打乱，但不采用

意识流方法，而是自由回忆，把过去、未来、现在交混起来。或者一个人的一生时空是错乱的。

黑色幽默小说我已在前后几讲中大量涉及了，可以互相参照，它的总特征我这里补充一点，黑色幽默的变形，是非逻辑的变形，不仅如此，它还是随机性，非规律化的变形。并不如我们在传统变形与现代主义早期变形中那样，以前的变形我们可以找到各种各样的逻辑解说，是可理解的，黑色幽默的变形是随时随地都发生的，这表明这种变形已经日常生活化了。或者说变形已经成为一种思维方式，成为人类普遍共同的特征。

三、形式主义变形的方法

形式主义变形是与我们通常意义上指称神话变形方式不一样的。这个变形是个俄文单词，变形（ДЕФОРМАЦИЯ），又可译为违反、偏离、扭曲。什克洛夫斯基的艺术节奏就是变形的散文式节。这句话中变形便可译为违反与扭曲。

形式主义的变形是指改变现成材料的形式（这里实际指语言材料）。使其偏离通常习惯所使用的标准，或者是对自然形式的违反。从而构成艺术形式的要素成为一种新的艺术方式。变形便是作为程序的艺术（新的审美程序）。传统文学是一种习惯程序，而形式主义要求是一种反常的程序。

由此我们知道，在文学艺术中变形在三个大的方面使用它。各自指向的方向、要求、效果都会有极大的不一样。

一、文学创作基本原理中的变形。这是一个创作发生学的问题，我们的创作，一来自客观世界，我们模仿它；二源于我们的精神畅想，我们表现它。无论源自于何，我们的最终都要完成一个艺术文本，这个艺术文本无论从客观和主观都不会与始初的形式一模一样，这就是说艺术文本是变形创造后的结果，这里指的变形是一个看不见的艺术化过程，一个审美化过程。从绝对意义上说，一切文艺作品都离不开这种艺术变形。这里的变形，指一种创化过程。支配这种变形的因素是非常复杂的，个人的、历史的、社会的、幻想的、思索的，一种综合因素作为变形动力。

二、形象变形。文艺作品创造是用形象思维的，直接成果是艺术形象。通常意义上讲变形均是指形象的变形。一种形象是现实的形象，也就是客观世界已存在的万事万物的形象（包括各种分类形象），这可以用模仿、复制、镜像、照录等方法去保存这些形象，虽然通过虚化处理，但仍基本上保持了客观

形象的准确性。另一种形象是非现实形象，指客观世界里我们无法还原，无法找到的形象，其中一方面以现实依据来变形，保持了实体形象的可感性，但又是无法还原的形象。还有一个方面是非实体，主观精神变形的形象。这两种变形均创造出一种客观世界没有的东西。形象变形在文本中我们通过直观一眼便能感知，因为他与我们实际生活形象完全不一样，我们是接触一个新形象，甚至我们要采用新的认知方式，例如荒诞和黑色幽默的形象，我们便要采用新的认识方法。

三、形式的变形，即我们这一节谈的形式主义的变形。它实际源于一种语言材料的变形。这时的语言概念是广义的，是艺术语言，例如音乐语言、绘画语言、舞蹈语言、建筑语言等。每一种艺术形式都会有自己的语言，罗曼·雅各布森说，我们一旦习惯于用一个名字来提一个事物，要想找一个有表现力的称呼，相反就得利用隐喻、暗示、譬喻。利用比喻使我们感觉事物更为明显，并且帮助我们理解它。换言之，当我们找到一个能够给我们展现事物的准确的词时，我们总会是选择一个不太常用的词，至少在那种情况下不常用的词，一个违反常规的词。他还说诗歌语言便是对普通语言的有组织的变形(《论捷克诗歌》)。

人类使用语言有漫长的历史，文学发展的历史也有几千年，人们在日常状态下会习惯一些语言状态，一旦语言成为一种习惯，一种自然，语言的表现力便会下降，会有麻木感，不能引起足够的警觉，这时会寻求一种新的方式，因此，违反常规和惯例地使用语言就成了语言变形的方法。实际上这种语言变形是一种长期的先锋行为。最早的语言现象一定是新颖的，使用一个时期后便被规范化，成为一套陈旧的习惯语言，于是又会引进一种新的表现手法促使它变形，在旧语言上又产生一套新鲜活泼的语言，语言变形就是这么一代一代地被替代。于是你会问，哪儿会有那么多新词加入到句子中去进行新的组合，文字无法创新，它是早已规定好了的符号。其实语言变形方法是多样的，可以引入新的词汇组合，可以歪批别解，还可以反语境的超常配合。从本质上说就是改变语言材料的对比关系，因为任何语言在文本中都是组织化的序列存在，我们用各种方法去改变这种语言的序列配置，词语之间的错杂就会产生一些出人意料的审美效果。说得再明白一些就是指词语的一些搭配效果。词语的变形我在《现代小说技巧讲堂》一书的语言部分已经谈了很多。从中国语言习惯看，有两种词语变形的方法我作了重点介绍：一是乔姆斯基的生成语法转换；一是后设性语言的发挥。这两种方法大体偏向于句子内部的词语组合。更多的方法我在语像的组织与分类中详细谈到。这里再介绍几种具体的词语组合方法。

词语除最基本的含义外，它是个变色龙，在各种不同场合的组织搭配中它会完全生产出意想不到的含义，也呈现出不同的色彩，每个词都是建房子的框架结构，每次都能重新按它所纳入的建筑材料重新组装。每个词语都有它的词汇结构与功能结构，呈现词语的不同风貌。词语组合一般都是二元双向的，当然在语境中它也是多元的。没有在句子之外的词汇，所有语词的变化都在句子之内。词的变形有自身的，也有与其他词相关的变化。总之变形是一个艺术的动态化过程。它的复杂性只能在语境中和具体词汇上分析。

1.词性的变形。每一个词都在句子中有功能作用，但这个功能作用会因位子的变化，因词与词的搭配而变化。基本功能分主谓宾定状补六类。每一类词在句子中充当作用也是相对固定的，例如名词充当主语或宾语，动词充当谓语，形容词充当状语，但不同的语境中不同的组合，词性会发生变化。例如千古佳句：春风又绿江南岸。绿字是名词，这里把名词动化作了谓语。在习惯中我们说虎步蛇形。虎蛇皆名词，但这儿都作动词。这种词语的变形在我们中国古典语言中，可谓数不胜数。仿佛了，我的仿佛。仿佛为形容词一般作状语，我心仿佛却作了谓语，在仿佛中我们作为状语，我的仿佛却是名词性作主语。在名动形之类词中，变形基本是我们东方语言的传统，如果挖掘介连量这三类词来活用为其他的实词的词性，那一定会妙趣横生的。副词有时也有特殊的妙用。

2.修辞的变形。应该说所有词语的变形都是修辞的变形，因为它要二元搭配，只要两个词一到位便会是一种对比的关系，词与词彼此的性能会在搭配中起到变化。而且这种变化是非常奇异的。我这里摘录了一些句子：

(1)修改他眼中绿色，坠下来的泪滴把青草烫伤。

(2)把阳光虚拟，岁月都是我们编辑好了的果实。

(3)抚摸伞下的独白，我们把雾中梦境背诵。

(4)关于魔笛和无花果都是你一生的辛劳。

(5)那只乳房是艳芳身体上分行的诗节。

(6)在院子里看天空，树影是你终身的高潮。

(7)抚摸肉体上剩余的声音，蝉鸣悠悠都是田野上的绿浪。

(8)注意缉拿黑色，染透雨滴全部变成时间的形式。

(9)今夜飞雪把忧郁种植，春天以冷漠的方式成长。

(10)一只狼走错的街道，满城都是绿色的灯光。

(11)在冬天的门槛上听春天的风雨声。你会饮空过去所有的酒杯。

(12)移动天空的门，风从指针的空隙里展开翅羽。

(13)她身体燃烧着金色的喘息,浅蓝的慵懒。

(14)虚构的风景离心脏太近,一滴血绽开词语的香味。

(15)把诗歌的心思运到机场,一片橙红的词语都会飞上蓝天。

(16)油灯下拉长的线索,纺成了一生扯不断的心思。

这些句子都是我从长篇小说《梦与诗》中摘出来的(中国青年出版社2006年版),主要为了选例的方便。谈论修辞变形有两个前提要注意:一个前提,词语作为自然的反映,自然事物以它本身的方式展现。例如金色的太阳爬上山头。这是一种自然方式呈现,它依然会有修辞术。太阳光是变化的,有红,有白,有黄,这是选了金黄对阳光进行限制,然后作为运动方式是爬行的,表明其慢,一种拟人化的描述。另一个前提是,我们的文化传统中长期形成的共有习惯的修辞方式。如写海的人会这么说,一会儿,大河奔流而来融入汪洋大海,风平浪静之后,渔港里白帆点点,放眼浩瀚的大海,碧波万顷,阳光灿烂。这里所有的词语都被前后的文人用了千百次, 习惯了的修辞搭配,习惯了的句子组合。这两个前提表述词语都是正常的,没有变形。但这样的词句平庸,产生了阅读麻木。因此先锋写作要求改变这些习以为常的语言组合,进行新的配置,产生一种新奇的效果。我们现在归类分析上述句子,看它和过去习惯的搭配方式有什么不同。

第一点,我们在词语最小的单位上,第一个不自觉地使用词汇便是它的装饰词,即每一个词我们习惯于给它戴一个形象的帽子。暖暖的炉火,粉红的蔷薇,涓涓流水,和蔼的微笑,轻盈的步伐。这种用俗了的装饰语是由于太相信定语给我们的习惯感受,事实上任何一个句子,主辞都有无数个装饰给它穿衣打扮,我们寻找的是主辞在语境的极端差异和微妙差异,而反对用那种中和的差别。共同习惯肯定是中和地使用装饰,这便泛滥了。每个词形成了思维惰性,便一劳永逸地将这些词捆绑在一起。这些装饰词采用了一些什么方法呢?借喻、比拟、夸张等辞格形式。我们要想办法改变这种装饰关系。大胆地重新化妆,(13)(15)例句中有金色的喘息,浅蓝的慵懒,橙红的词语。表面看来这都是不可以形成装饰关系的,金色与浅蓝均含有对欲望的隐喻。揭示一个欲望由高潮到消隐的过程。用橙红来打扮词语是表明一个特色语境下词语像红灯一样闪光。你会饮空过去所有的酒杯,什么意思?这是一个双层借喻,一层是苦酒,苦酒又是往事。注意前后例句在改变装饰关系下,不仅是换喻性的,同时还带有通感性,把视觉转换为声音的、听觉的。

第二点,改变句子中的支配关系,或者使词语的支配关系复杂化。(1)(2)

例句中主谓关系，或谓宾关系按习惯都是不能成立的，或者说理性上是说不通的。泪珠怎么烫伤青草呢？怎么修改绿色，果实怎么能编辑，阳光也无法虚拟，可在直觉中这些关系都可以深化，具有一种更好的意味，从实质上说，它使词语之间重新构成一种支配关系。

第三点，利用主辞的力量化无形为有形，变不可能为可能。造成一种神奇的配置方式。例句(3)(8)，黑色为视觉，独白为声音，视觉是无法捉拿的，听觉也是无法摸的，用形象的方式通感一下，缉拿的黑色与抚摸的独白便意味深长了。时间的形式是分秒刻度，以长短而论，有潮湿的梦境，但又如何复呈为一种式样呢？这里以背诵方式复呈梦境，显然比回忆有力多了。时间形式是黑色雨滴，我们不仅可观看也可以触摸，同时还含有隐喻象征。这变成了非常复杂的方式展现。

第四点，改变习惯的象征和隐喻，拟人与夸张。例句(6)(7)(9)，树影是一种象征，而不是说树，用树影反讽人生高潮终是子虚乌有。声音与绿浪均是写情欲的反应，剩余与蝉声是一种形象化。雪与春是一种拟人，它反常在于种植忧郁，春天冷漠成长，传统上春天是热情的。三个句子都用了一种没有来由的冷夸张。

第五点，为适用词语与句子中间的复杂联结，常常用错位的办法使词汇身份暧昧。例如主位和副位的互换，前后位置颠倒，例句(11)(2)是一种过去现在将来的时间错位。阳光虚拟是换位，虚拟阳光正常的说法是指一个人浪费光阴，阳光作主辞，阳光虚拟便不一样。编辑，烫伤，绽开等词语都是错位使用。该语词在错位中违背原来的用法便产生了错位的感觉。

第六点，返回词语原初的含义使用，或者强行借代一下新的含义与功能。例句(16)线索的本义便指丝线，用心思一词代心丝。例句(10)灯光是狼眼，是绿色，绿色是欲望，满城代指人，灯火，人之欲望。例句(5)乳房是诗行。诗行这时便代指欲望了。诗又成了欲望的代称了。

第七点，词语的悖论，矛盾性构成，往往会出现无理而妙的效果。例(12)(14)中天空的门。天空无所谓门与不门。仿佛只有时间在那里藏着，因而风实际成了时间的翅膀。风景离心脏太近则是一种极端的说法，词语也会飞上蓝天吗？任何词语都会呈下落的速度。凡墙都是门，门是打开，墙是关闭的。墙上鱼耳朵，鱼有耳朵吗？它用声纳感知水中的障碍。矛盾构成不仅仅是词语的，它还是人物、情节的，这叫相反相成，在文本内具有一种特别的张力。

第八点，综合的修辞术，前文摘引的 16 个句子通常都包括两种以上的修辞手段，综合修辞往往产生复杂的效果。单一的修辞往往在传统中使用。从波

德莱尔以后，通常用得多的一种方法是通感，它为现代主义各种流派所热衷，通感是将视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉多种感觉综合起来，或二三种感觉互相转换，或混录一种统觉。某个感觉通过多层次转换，这样的通感会异常地丰富。选例中有半数都使用了通感。在今天的词语变形中通感也成了一种常规用法，不在于这种手法的陈旧与否，而在于通感制造的新颖而奇妙的语言效果，这一点特别为超现实主义变形所热衷。

上面我就所有的修辞术说了八种处理方法，这是最常用的一些方法，也许它会有千百种方法，小到一个字，大到一个句子，或段落，我们无法穷尽那么多细小的方法，也没有必要罗列一百种修辞术来一一解说，修辞最善于变化，一般为语境性的，在千差万别的语境中，每一个具体语境都会有自己技巧方法，或者说修辞的方法最具有作家个体的独特性，每一个艺术家在使用时都会有微小的差异性，因而每个人的创作要注意与众不同的独特性。

3.限制的变形。如果一个词仅有一个说法，那我们便无法谈词语的变形，但任何词在千变万化的语境里，它的含义是千姿百态，丰富多彩的，每一层限制，便是一种规定，每一限制都会形成这一含义与那一含义的差别，限制实际是一个词语变出许许多多的面孔。这种限制变形为一变多形。上面修辞变形时，往往一个词内藏着多形，那便是多形变一。我试图以人字为例看限制的策略如何发生变形的。

①人！……这是……自豪的称呼。人是什么？……这不是你，不是我，也不是他们……不！——这是你，我，他们……（高尔基语）

②高高在上，他也不会忘记一个最神圣的称呼人（茹可夫斯基）。

③是的，他曾作为一个人而活着，在整个地球上我也无法找到这样的人（莎士比亚）。

④不是地位使人增光，而是人使地位生色。

⑤年轻人在商店的橱窗旁停下来。

⑥后来，这个彼得长大了一点，并且为了自己的教育和学习，他经常要听取剧团成员的意见。团员们最常说的词是“人”，这时彼得便得到了人的诨号。剧团中有一半人是德国人，在这些德国人中也像在其他民族当中那样，所谓的“人”是当作骂人的词来使用的——至少，是作为侮辱性的词来使用的（奥格·马杰伦格《来自马戏团的人》）。

⑦“来自大饭店的人”（标题）。

⑧人——时代的前额。

（八个例句都选自《俄国形式主义文论选》46 页，三联书店 1989 年版）

这里便是对人的八种限制，规定人的八个方向，当然人的含义与分类远远不止这八种。在不同文化背景下人的限制是不同的，儒学关于人，孔子说，爱人。樊迟问仁的含义。儒家所谓的人，便是仁。而对人的解释便有 26 种之多，专有《里仁》一章阐释人是什么。这一切表明人可以变成无数个形体，这是一变多形。还有一种是，人虽一个，但却多面，表明人原本就在多变。所以，人，人的变形乃是一个绝妙的例子。人的全部特征似由无数个次要特征所构成。

例①是人的独立句法，是一种基本意义的概括。有一些下定义的意思在内。它的重要性便由它的独立语调性质所决定。例①还谈的是否定与肯定的人的称代分指。例②也是一个独立句法，表示为一种终结概括。例③说的是人的次要特征，但却是一个组合推断的力量，先一个假定，然后一个整体判断。例⑤把人的基本义抽掉，仅表述为一个具体的，指单个特征的年轻人。例⑦人具有双重特征，是两个以上序列对立构成，基本特征不足，用次要特征代替，但成了一个角色，特殊为一种居住的身份。这种次要特征很难变迁，每个人都在社会环境中扮演这种次要特征，而这种特征具有不确定性的状态，从这一点看，人是作为一种意义的游戏，这表明人的变化是正常的。基本特征经常被两个以上的序列特征所占据，一个相互排斥的意义因素会使句子本身复杂化起来。例⑧仅涉及到人的表述方法，中文里人的写法为人，为仁，不同的六书体，会有不同写法。此为构成书法艺术的方法，于我们谈它却不会派生很多歧义。俄文的人，拆开会分为前额和时代两个词，这是用词的变形来凸现它的意义。这似乎是分裂的变形。

4.迁移的变形。在中国的语言文字里长期以来形成了许多固定结构，在使用时不能拆分。但特殊情况下拆分巧妙的也是意趣横生。我失骄杨，君失柳，杨柳轻飏直上重霄九。把杨柳二字运用的极为巧妙。城市一词今天看来很枯涩了，我把它拆开作了长篇小说标题《城与市》。本来这个词变化很早，追本求末也是一种迁移方法。张家界是一个地名，不能拆分，作为风景散文"张家视界"又另有味道。

形式主义的变形方法是很多的，但可惜的是许许多多的形式主义者并没深入细致地去考查一下我们语言中已出现的众多变形的分类，在诗歌中或许做得稍多一点，但多停留在字面上做游戏，还有人们长时间来在变形观念上依旧是传统的形象变形、情节变形、语言变形和隐喻、夸张、比拟等通常的几种修辞手段，但这永远是不够的。

四、后现代主义的变形

从形式主义特征上说后现代技术的核心应该是语言的变形术，为什么呢？这是因为从词语、文体、思想、观念，后现代主要是以破碎技巧为核心手段。这我在"碎片"一讲中以大量例子佐证，又提出了杰姆逊的断语。按说我们重点讲过碎片技巧了，就不应该专门讲后现代变形了。但问题没这么简单，因为后现代变形不仅仅是词语的，还是人物的、故事的、环境的，一切细节事物均在变形。我们谈碎片技术也不是从变形角度去分析的，所以我们仍要集中谈后现代的变形技术。从艺术技巧角度看后现代的技术主要有三种：即碎片，变形，拼凑。这三大技术，或三大原则却不是孤立的，而是相互联系存在的，无论主客体都化为碎片之物，变形便是必然的，无论何物只要破碎，变形随后发生，同时我们不管采取什么样的变形方法都会不自觉地采用分解与碎片的手段。在任何一个文章里存在一个组织方式，如何把这些碎片收拢来装成一筐。拼凑便是一种集合方式。如果碎片产生了变形，那么拼凑会使变形更加光怪陆离。因为后现代主义的这三大技巧是相互联系而不可分割的。

1.后现代的形象变形。后现代的形象是破碎形象，二维形象，漫画形象，这样的形象出现本身便是变形的结果。或许有人认为后现代没有形象，因为表象基于一种集中的结果。而后现代只有表象。表象(Representation)是人们由对现实存在实体的感知而形成的形象。但这个形象在形成中不是被动赋予了个人的感知与意义，使表象这一能动过程再生产着实体。阿兰·科尔宾说，表象体系不仅制约着判断体系，它还决定了观察世界，观察社会，观察自身的方式方法，感情生活的描述是按照它来组织的，是它最后决定了实践活动(《表象的叙述》12页，上海三联书店)。我们过去一直都称社会形象，人物形象。形象的符号特征为我们几千年文化史所肯定。一个形象的创化往往要经过很长时间的反复实践才可以固定，稳定的形象实际经过无数次的虚构。表象和意象不一样，是社会的直接现实，如果一个表象系统得以形成它会直接有生产的作用。商品成为我们今天日常生活中的表象，表明商品的表象又已经取得了支配地位。仿真表象是后工业的直接后果，因为仿真表象决定了它的生产，复制性生产，人们明白仿真表象便会调整价值观，自身也参与表象制作。我们注意像孔府家酒、酒鬼酒均在一段时间内成为庞大的表象系统，眼下表象商品有脑白金、金维他等等。表象是现实生活的实体，但表象也经过一段制作。如要成为一种社会表象便必须有大的媒介的炒作，或广告宣传。比较形象与表象二者差别在于，表

象为流行速，易出现易消逝，快速制作没有经过沉淀。而形象虚构的成分多，反复制作，有较长时间的稳定性。今天的世界在20世纪80年代中后期以来人们基本上都公认为是表象的世界，决定因素是变化速度之快，事物形象迅速表象化。这种迅速以它的出现和消失得极为容易更替为标志。现代正勃兴一种水洗店，这是一种商品生产的表象现状。我这里为什么认真介绍了表象呢？这是因为现代社会复杂性所致。我认为今天的社会政治、文化现实用表象体系概括日常存在的特点是很准确的，生活被同质化，受大量的表象所支配，所有的时尚肯定为一种表象所左右，那么我们日常存在对社会研究来说，表象是我们今天的一个最大文化词。非常自然的表象也进入了一切后现代主义文本。但毕竟文艺作品有其与当今日常生活存在的差异，意思是说，艺术文本中依然是艺术形象为主导，虚构成分多，想象创作丰富，我以为应根据现实表象多，艺术形象多的概念来认识后现代社会文化。这里仍提后现代形象变形。我们可否在文本中提表象变形呢？我想这个词表面看来不对，其一，即所谓表象，它便是实体，生活表象以实体进入文本。其二，表象是一种极易流逝的东西，充当了事物的一个迁移过程，那种瞬息即逝的表象用变形手法处理它还有必要吗？在后现代小说中人物形象变形是一个极为普遍现象。

约翰·巴思采用神话变形，《喀迈拉》中的神是历史的，也是今天的大学生，美杜萨可以和现代人一样享受爱情。妹妹是一千零一夜的神话讲述者，又是一个女权主义者。《羊童贾尔斯》是一个现代神话，在校园宇宙内，贾尔斯在一些局部，作者采用幻想神话化。在后现代神话变形中，另一种变形也可归纳进来，那就是科幻。科幻写作是后现代写作者所热衷的，现代机器人其实与神话人物没什么不同，甚至更加万能化。勒·魁恩著名的长篇《黑暗的左手》(1969年)背景是一个叫冬季的星球上，有两个国家竞争：一为卡姆德，民主国家，但国王像一个疯子，人民信奉黑暗的神秘性。一为沃果，封建专制社会，官僚作风，要在星球做一次试验，让每个人体验作为不同性别的感受。每隔一个月人们进入性兴奋，男女便可以互相变形享受性别的自由。人物变形居然可以反复变来变去，并不影响性关系，以此提出人类性和平与自由。其次，为类型化变形，《书信》(1979年)，写7个小丑和梦想家。这些人物绝对是以观念来划分的类型人物。巴塞尔姆的《白雪公主》也是写7个小矮人和白雪公主的一种关系。这些人物都是按观念设制的，有流浪汉，精神病患者，愤怒青年，同性恋者，流浪艺术家，骑士，武士，侦探，或者无名无姓者。后现代的人物都是病态的残缺人物，相对于主流社会的精英化人物而言，这些人物都是病态的。相对于正常人无疑也都是一些变态人物，因而后现代人物是变形人

物，这是最贴切的称谓。但这些变形的人物的造型并不在于揭示他们的什么性格，什么特征，有何历史价值，或者社会意义。相反，后现代变形的目的在于分解这些特征。再次，后现代人物具有不可指性，非确定性的，因此我们可以称为幻觉人物。品钦的“V”是一个什么人物，那个女人借了维多利亚女王的字，或者叫做维多利亚·雷恩，或者不洁女人维朗妮卡，或维拉·米罗温，或赫尔维希·福格尔桑德，或文艺复兴画家画的维纳斯，还有马耳他首都瓦莱塔，维瓦尔迪遗失的曲子，在现实和历史中寻找与V字母相关的人物与地名（维苏），发现他们均在化妆，均在变异，这个“V”字母无论如何只是那些已死亡或废弃之物的反复再现。斯坦西尔每次在将要找他之时，便发生了变形。他的目的是V拼成一个模版图案。最终也是功败垂成。霍克斯的《第二层皮》主人公斯基泼是个退伍海军，他叙说漂流岛之前经历的一系事件虚实难辨，开始看来人物似乎是清晰的，我有妻子、孩子。我爱海舰，桑尼是难友，一段一段的独白说下去便是杂乱无章，虚幻丛生，跳跃中断，完全是个幻觉世界，时空也是错乱的。第一时间是小说开始回忆，第二时间凯特怀孕6个月，第四时间她怀孕8个月，第五时间分娩后第二天深夜，依次怀孕时间变成了长长短短的矛盾说法。小说《第二层皮》（Stcond Skin）既是书皮又是人皮，最重要的人物却成了小丑与恶魔一体二皮。斯基泼时时刻刻都生活在回忆与幻觉里，因此在他视觉里的事物均是不稳定的。这部小说在艺术上如同绘画一般实行了层层涂抹法，最初回忆是清晰的，然后回忆事件叠印上去，再把原有事件在不同时空中说一遍，但事件是有出入的，例如凯特怀孕，不断地反复叠加，人物与事件便变形了，任何人也无法确定其真伪。这如同疯人的呓语。所有的真实轰然瓦解。最后，人物是差异、悖论、合成式的变形。这表明后现代人物均是综合构成的，在主人公身上是书中某个特征的角色，也可能是作者自己，还有可能是前文本的人物，人物身份一会儿强壮，一会退位。巴思的神话中，神讲述，他自己也在讲述，《微暗的火》中金保特是同性恋者，又是查尔斯王子，他喜欢漂亮的弗露尔仅和她同居，不发生情爱。他娶了蒂莎却又被一革命组织追杀，他变成了大学老师，他逃避追杀经常化妆，假名，连胡须都是假的。这一系列的人物身份都是他，又都不是他，他不断被异化。传统小说中人物变形是目的化，他自己知道变成了什么，而后现代人物变形是游戏性的，通常他也不知道变成谁了。变形是环境强加给他的，通常后现代的人物变形为互相矛盾的状态。

2.后现代的结构与情节的变形。后现代主义小说结构是强制性错位而混乱的，从形式要素而言，时空、因果等秩序均是要拉断惯性，使彼此不合逻辑，时间颠倒，位置错乱或者更多的不给出一个结构模型，是一堆散乱性的材料。

贝克特有一个文本叫《画面》，全文没有分段分章分节，而且连一个标点符号也没有，从第一个出场的是舌头，粘满泥巴。然后写口，写左手再写右手。写眼睛，看见她，一个女孩儿在廊台，在白栅栏，在赛马场，牵着一条猎狗。狗与羊，羊与山脉，我的手，舌，微笑，她身体，姿态，屁股，一双手，牵着狗，狗在行走，割脉自杀（唯一的事件信息），三明治，我的嘴与她的嘴，我们走过田野，山，岛屿，大海，舞台空无一物，看不到狗，羊，一匹马以前没看到，微笑，舌头伸出来在泥泞中，合上嘴，她应该走一条直线。这就是全部小说，结构上倒没错位，如卷席筒平展而开，他仅仅写了一个16岁少年的五官，几乎没提供所指，这种纯客观的语言材料平面地摆放着，一种失重感，无结构的结构感，也许就是一个画面、风景或人物画。什么意思，仅叙几个点，他的五官。这是一种简单到你无法找结构的变形。另一种是贝克特的长篇小说《是如何》全部是碎片，独白式的，东拉西扯，典型语言保持贝克特的一贯特征，我这样说了。我这样说了吗？他总是在前一句一段肯定了的东西，后一句又否定它。我们看看小说尾部的两段文字：

> 这些关于上面生活的故事是的光明是的天空是的一点点蓝色是的一点点白色是的旋转的大地是的明亮的和不太明亮的是的小小的场景是的一堆废话是的如人们是的狗是的祈祷家园是的废话是的
>
> 这个关于进程的故事没有回答这个关于进程的故事是的从来没有进程没有也没有旅行没有从来没有过皮姆没有也没有过皮姆没有从来没有过任何人没有只有我没有回答只有我是的这么说这是真的是的我这是真的是的而我我叫我自己已如何没有回答我我如何叫我自己喊叫好的
>
> （《贝克特选集》第四卷《是如何》286页，湖南文艺出版社）

贝克特小说《是如何》约有一千多节这样的碎片，全是这样吞吞吐吐，似是而非的碎片。说得是一个与皮姆有关的故事，小说最终也否认了。我们暂且不去分析小说内容，且看这上面两节啰啰嗦嗦的碎片堆在一个文本空间，无论如何也找不到它们之间的结构关系，这种无结构化的文本，阻止了我们从整体上进入分析。这不仅仅是一种变形而且是一种消逝与隐退。但另一方面，如《白雪公主》、《V》、《临时保姆》结构又异常复杂和混乱。《白雪公主》并不

长，在我们习惯中它大抵相当于我们的一个中篇小说，看起来章节是清楚的，而内部人物、语言、情节都是混乱的。《临时保姆》是在客厅看电视发生的故事，小说把108个碎片隐含地编成三组故事，每个碎片都是故事，保姆带孩子的故事膨胀出漫天故事碎片。《V》的结构最为庞大，分几条线索进行。这些结构与故事均不是我们通常意义上认可的，它们互相拆解、挤压、矛盾，一种绝对无序地混乱，因此后现代的小说空间因其结构的挤压是变形的、扭曲的。《微暗的火》还采用了一种互文性空间结构，让三个文本形式挤在一个大空间内，互相佐证，互相拆解，结构具有极大的游戏性。

3.后现代语言变形。这一特征最是显而易见的。不过这得分两大类看：一种极为简洁明了的客观语言变形。如巴塞尔姆、贝克特、巴思。一种是繁复艰涩，语言华丽而炫耀的变形，如品钦、霍克斯、冯尼格。无论是简洁的还是复杂的，他们语言的变形是极端化的。几乎所有后现代的文本都是极端的混乱，不好懂都与他们的语言极端变形有关。

第一种，反论变形，这是后现代常用的一种手法。它应该是一个系列策略。一方面强调反的含义，反神话，反英雄，反文化，一切传统的东西都用极端态度去反抗，反本质，反中心，反整体性，反戏剧，反小说，一切都与传统尖锐而鲜明相对立的；表明了反论是一种态度，一种立场。另一方面是矛盾的方法，悖论，否定，非此即彼，否定之否定等一系手法。反论(Parodox)，表明的是前提性的技术，在这个意义上讲，元叙述也是反叙述。传统有一种东西存在而且强大，今天反它，取而代之，其策略有重新命名，故意扭曲，替代，否定等。罗那特·宾斯和布罗克·罗斯均认为贝克特的小说是反小说，注意，贝克特的重要小说自1938年便开始了，如《莫菲》、《莫洛伊》(1551年)、《马龙之死》(1951年)、《无名者》(1953年)，他一般归在荒诞派一类，与存在主义为伍，在后现代到来之前，他最重要的代表作，主要的三部曲长篇小说都已完成。他在20世纪40年代和50年代的交替期，或者更早一些，他小说面对传统而言是非常极端的了。他写长篇小说的时候已经32岁了。作为文类上反论手法是后现代的一个基本特征，这里含有反人物，反故事，反结构等一系列策略，我们似乎不需太多的举例和分析。更早的萨特、加缪都是如此，这里看看贝克特的反论语言，或者我们还可以说他的是悖谬语言，矛盾语言，否定语言，似是而非的语言。

现在在哪里？现在什么时候？现在是谁？不问我这个。就说我。不想这个。把这个叫做问题。假设。迅速前进，把这叫做前进，把这叫作迅速。可能有那么一天，万事第一步难迈，我只简单地留在那里，那里，而不

是过去，按一种古老的习惯，尽可能远地离开家，在外面度过白天和黑夜，这并不算远。这事可能就这样开始。我将不再问自己问题。何以为只是在休息，以便此后更好地行动，或者没有小算盘，就这样用不太长的时间，你就处在了不可能做任何事情的状态中。至于这是怎样造成的那并不要紧。这个，就说这个，而并不知道是什么。我所做的兴许只是认可一种事实上的老状态。但是我什么都没有做。我像是要说话，那不是我，关于我，那不是关于我的。这一些普及是为了开始。怎么办，我将怎么办，我该做什么，在这种情况下，应该如何行事？通过纯粹的疑难或者通过随时随地的撤消和否定，或早或晚。这个以一种普通的方式。这是应该有别的转弯抹角的办法。……

（《等待戈多》卷3《无法称呼的人》3—4页，湖南文艺出版社2006版）

在贝克特的语言表现中第一个句子总是肯定的，表明谁，在干什么。如这就是我。事情就这样开始了，这个，就说这个，我说话。接下来的句子便有两种情况：一种是绕弯子，拐弯抹角。如何是谁，是干这事吗？这可能是我的事情，可能开始，嗯，也许那样开始，我说这个了吗，另一种便是否定式的，不是这个人，没干这事，事情从来没开始，那不是我，我不说这个，这种提问，肯定，再怀疑，最后否定的这种方式为典型的贝克特句式。这种句式特征他在《无法称呼的人》开头一节说明了：

> 通过纯粹的疑难或者通过随时随地撤消的
> 肯定和否定，或早或晚。这个人一种普通的方式。
> 这是应该有别的转弯抹角的方法。
>
> （《无法称呼的人》第一节）

我这里再重引一次，以示强调。这是反论，一种句子之间比较对立的反论。在他的文本中两种句子分头成立，合并则是矛盾的，又可称之为悖谬方法。这种句子方式并非在一篇一句一段中出现，而是在贝克特所有的小说与戏剧中出现，成为他语言表达的一个常规性习惯。也是一种典型的语言表达的一个常规性习惯。这种典型的语言特征贯穿他一生的小说戏剧写作，可以说在世界文学艺术史上是绝无仅有的。比较常规的是这种反论手法在个人创作中依据语境和人物随机使用。这在后现代文本中也是常见的。

第二种，杂糅变形。后现代语言典型的呈杂糅、综合、拼凑的风格。这种杂糅

是泛滥成灾，各种风格都有。难道仅为了语言狂欢吗？不仅仅如此，更重要的是让你无法找到中心，找到语言明确的意义。这也是一种解构方法。这种方法可分两种情况：一种是种类混杂。各种文体堆砌在一起，严肃的不严肃的，通俗的高雅的，题材的陈腐剽窃拙劣的模仿与东拼西凑，语言上东拉西扯，胡说八道。这种典型的文本代表是《白雪公主》。另一种是异质合成。各种地域文化，原始的现代的，描绘的图片，发声的音乐，五花八门放在一个餐厅里，如同一场波普艺术、行为艺术的展览一样，非洲的面具，东方的印刷术，把所有艺术凑成杂货摊叫卖。《小大亨》就是这种多元话语的异质性杂糅，有官方的行话，企业家的商业用语和广告词，各种场合的插科打诨，玩笑，辱骂。还有和各种语言的杂混，拉丁文、德语、英语，无关紧要的废话，冗长啰嗦独白。另外还利用许多广告文本、招牌、图标、乐谱、手稿。这部长达750页的小说像一个万花筒式的杂货铺。

第三种，能指变形。纳博科夫的《微暗的火》充满了这种能指的变形，他把这种文字游戏活动称之为文字高尔夫，他说，我这样卓越的朋友孩子般偏爱各种文字游戏，尤其是所谓的文字高尔夫。他会突然打断妙趣横生地谈话而沉湎于这是特殊的娱乐，就我来说，如果拒绝跟他一块儿玩，就不免会显得我蠢笨如乡巴佬。我们一些成绩是：三洞是"恨——爱"，四洞是"大姑娘——小伙子"，五洞是"生——死"（两字当中皆为"提供"）

（《微暗的火》282页，时代文艺出版社1999年1版）

能指变形指抽掉文字的意义，而只重视字面形象与发音的质量，使词语连绵成一条河流。我们再引一段《白雪公主》中不加标点的文字：

> 那些男人横着膀子走在壁橱和外面光着膀子姿态在白色帘幕上引出难题智力我只想要一个名副其实的英雄，有了不起的身材和柔软而屈伸自如的风度部分思想掩饰四肢在我肩上增加拇指印七个太移动太多而且部分缺席不同层次的情感释放蓄意爆发讨厌的男生消融的脸上思考的部分克莱姆从鼻子底下巴窝的部位……白天的体验胆汁质电影乐园。

这是白雪公主面对她的几个小矮人的时候说的话，实际是她自言自语的独白，白雪公主在对他者时，她的思想里渴望的是另外的东西，所以上面语言可以视为她的无意识流动，语言说的什么意思并不明白，但它是一段思维的痕迹，我们可以从痕迹中找到她的潜意识，语言的表层则是一种符号流动。我们一般习惯认为语言游戏，能指漂移，是一种杂乱的语言流动、拼凑，若如

此，我们把所有在视觉内的文字搬上去便可以了。不行，这不叫能指漂移，能指漂移我们说了，一要语言的发声有某种内在联系。二要语言的形状有某种相联系的，可以联想的因素在内，方可以进行能指滑动。

我个人认为能指漂移最重要的手段应该是感觉滑动原则。意思是激发联想、幻觉、通感的因素使那些看起来不连贯的文字，通过组合有一种天然的流畅，一种艺术的灵性的语言连缀在一起，使得这些能指碎片为艺术的语言。

假定我们来写一段斗鸡：

那只鸡已经瘫软在那儿了，一层金黄的、彤红的羽毛神奇地飞扬起来，灿烂、纤细，弧形的飘动，飞翔着，一片两层，三片五层，那是羽毛的天空，在两根羽毛之间的天空，缺口，一线毛茸茸的蓝色，天空失去了蓝色的意义，是金黄与橘红色的羽毛缝合云层，鸡和羽毛实质地飞升，射出去红色，或者像一个绅士，缓慢地飘动，上扬，飞升，一个亮丽的升空之后，斜坡，争斗的姿态，那已经鲜血淋漓的头动弹了一下，爪子上乌青的鱼鳞皮已撕得白骨毕露，五爪神经质地挪动一下，成环状上，没有预兆地跃起，伸出去，如大海行船的桨，划出各种凌形，在空中一闪，凶猛地扑出，嘴啄的血丝比线拉得还直，嗞嗞地扎在另一只站着的鸡，一起一落一退都在瞬息之间。另一只鸡颓然倒下，你并不知道为什么，再看，鸡喙尖利地夹着一颗眼球。鸡的战争把两只鸡的爪子磨成利刀，也变成了白骨，表层鳞皮全部褪尽，皮肉全无，有一星一点的红色在挥洒，两爪在地上印出红色的个字，腿上的细细茸茸的毛似乎都拔光，腹下，两腿间的双腹，全是嫩红的皮，这是一种骨瘦的站立，疯狂的争压，疯狂的打斗，疯狂啄你，撕你，啄掉你华丽的羽毛，撕掉你弹性的表皮，叩开肌肉与骨质，发疯地争夺每一个残片，不，每一根羽毛，斗在继续，在两根羽毛之间，在天空，飘动的羽毛，飞起来，从左插入右，从右侵略左，两根血红的羽毛交锋，并起、双合、堕落，一股隆重的气氛让所有羽毛荡起来，直立，然后布散在空中，交叉成毛色的天空，弥漫着，覆着，那是羽毛的战争，一丝毛，根羽，羽骨脱出的毛，飘动的丝绸舞动着战争的血，羽毛的天空，还是羽毛的大地，谁知道。

这段文字是拟写的羽毛，羽毛的形象与它的声音，也可视为它的呐喊。能指在扩张，泛滥，无限再生，但羽毛中带着情绪，五官感知，还有属于羽毛的审美。只有这样我们才能发挥真正的能指变形，当然在后现代语境中，这段羽毛太纯化了，应该更混乱，更错杂，加入很多异质的因素。如果再往下发挥，便

可以顺着这个方向，把羽毛的能指四面八方地扩散。

第四种，随机变形。这是由后现代写作的特征所引发的，因为后现代基本保持元叙述姿态，打通了文本与现实之间的关系，有一种即兴式创作，这是传统写作所没有的。传统写作发掘现代意义时，写作基本保持文本语言的整体性，不轻易脱离文本的环境，而外加一个陌生的附件。后现代写作打通了写作之内与写作之外的关系，交混了现实与艺术的界限。因此在写作过程中许多随机的成分便导入其中。美国诗人约翰·阿什贝利非常喜欢在他的诗歌中导入那些随机的因素。他的《风景中的农具和芜菁》写他在乡下度过了令人愉快的一天，这首诗不断插入乡村生活中的实景与行为，并且构成了一种对话关系，在房间看田野，维姆皮在做家务，甜豌豆是一个小孩，全诗插入菠菜的回忆，在说到带小家伙去乡下，回答是他还没吃完菠菜。

> 但是已经听不见橄榄树了，现在
> 房间屈服于新的陌生的寂静。"实际上这里
> 十分愉快。"巫婆之海在想
> "如果我们需要一切来自对菠菜的恐惧
> 我不会这么在意，也许我们可以邀请艾丽丝
> 那个完蛋的小傻瓜"——她悲哀地
> 搔着一个乳头——"可维姆皮是这样一个乡巴佬
> 总是喜欢打嗝"起初有片刻，雷声
>
> （《1940年后的美国诗歌》25页，北京师范大学出版社，1999年）

这里不仅引入了生活中的场景，同时也包括生活中的对话，艺术与现实在这里发生了一种奇妙变形。

4.后现代叙述的变形。后现代是以元叙述为主，而元叙述本身便是一种变形叙述，是一种接通现实与文本之间的叙述。这个变形其实是双向的，一方面，艺术文本的元叙述把艺术创作过程引入，创作活动成为艺术的一环，这艺术文本是变形；另一方面，生活现实中也艺术化，生活的艺术学，生活的实在性发生变化，抽象，虚拟，于是现实生活也发生了变形。元叙述的实际意义也在于此。就元叙述成为后现代的主要方式，我在《元叙述》一讲已讲得非常详细了。其方法策略不用再述。这是提请注意的是，一种综合性叙述策略，例如叙述诡计，叙述空转，叙述迷宫均都属于叙述变形，更详的分析我们将在《迷宫与含混》一讲来说它。

五、魔幻的方法与特征

魔幻一词本身便给人们带来叙述的困难。在客观世界里魔幻存在吗?存在,表明魔幻是个本体论问题。我们在谈魔幻的表达仅存在一个认识论和方法论的东西。如果我们的世界不存在魔幻,我们的艺术世界又要谈论它,这便是虚构的创造,是一个方法论的东西。按照拉美作家提供的材料看,我们世界无疑地存在着魔幻。如果从科学的性质看,客观世界里根本不可能有魔幻,所言魔幻是观察者的幻象。这就遇到了麻烦,我们到底承认有还是承认无。我想今天我们不能执著于魔幻有无,因为要研究魔幻我们大家有认识的差异性。当然这是要统一几个前提。

其一,魔幻作为一种存在,一种未被我们充分认识的现象,既有神秘的物理现象,也有奇特的生命现象,这种魔幻现象,尽管我们今天解释不了,但相信未来科学一定会有个说法。我们这里暂且作为现象研究。

其二,魔幻在文艺作品中出现,它一定是通过变形与虚构了的,是作家、艺术家想象化的产物。是思维方式的结果。那么我们可以肯定魔幻是一种方法。但这种方法具有难以表达的含混,这也许有一个悖论,魔幻本身是无法说得清的,如果能说清楚了它便不是魔幻了。

其三,魔幻是一个过程呢?还是一种效果。如果魔幻是一个过程,我们只能在两点上说它:一是变形的过程;二是魔法展示的过程。这两点都是一个现象描述,而作为现象描述,魔幻一词对我们作为先锋表达意义不大,因为世界有无数的魔幻现象,我们的描述只能作为魔幻的展示。作为效果,它是一种氛围烘托,也不是我们研究的重点。作为效果,表明魔幻已然成功地存在。显然我们今天要把魔幻作为一种方法来讨论。即魔幻如何出现,我们如何使它效果最大化。

1.古典的魔幻方法。这在东西方的神话中大量展现,包括各种文化中的创世纪,图腾现象,还有宗教的起源。中国主要以佛为代表的佛祖、观音、罗汉系列。以道教为主的是玉皇大帝与三尊。无论东西方的神魔均已谱系化,在所有文化群体中用口传或书写方式展开。作为文本西方是古希腊罗马的神话传说。在中国影响最大的是《西游记》与《八仙过海》的故事。一切神都是英雄,但有善恶之分。这些诸神是如何魔幻化的呢?

其一,人神合一的魔幻化。人的特质中有神的高大,无所不能。而神则有人的情感与意志,是人性化的,神话一定是个二元对立的矛盾世界,分为善恶

两界。从修辞上应该是拟人的方法。即神的活动是按人所理解的方式进行的。中国神尤其遵循以上原则。

其二，两极化的形象特点：一种是美化，超大形象。一种是丑化，渺小形象。无论夸大或缩小，对其形象改变的方法均为夸张或漫画。佛祖与玉帝、观音；邪恶之魔要吃唐僧肉的都称之为妖魔。孙悟空师兄四人是由魔变神的过程。而处理孙悟空形象是拟人夸张的方法，处理猪八戒则是漫画化的谐趣方法。

其三，神话的魔幻化便是法力化。尽量在人物活动、事件进展中让神超过人的能力，现实中人不能办的，自身能力局限的，神魔那儿变得轻易地达到了。所谓法力指超越人的能量的力量。改变事物与事件的能力。一般说来魔幻化的直接后果便是他的法力无所不能，无所不及。所以法力展示便是魔幻化。这种法力的能量表现在哪些方面呢？改变时空的速度，超越时空与事物的变化。改变人的局限。例如人有饮食、居住、生死的局限，神的法力都可以改变它。这些人所不能达到的，神能达到。另外，人理想、幻象、想象的要达到的，神可以帮人去实现。因此魔幻化必然是超人化的。美国文化利用现代科技便创造了这么一个超人。这种古典式魔幻方式已创造了东西方文化中的神话经典，业已完成它的历史使命。这就是说一般用魔幻方式写历史的神话的大型小说的可能性在消失。

2.现代小说中的魔幻手法。现代小说是一个宽泛的说法，指那些非神话题材的小说，本质上是现代小说，但采用了一些魔幻手法。美国早期的小说家爱伦·坡、霍桑均是现代魔幻小说的高手。霍桑的《年轻的布朗先生》虽是一个短篇小说但魔幻效果极为浓烈，我在《现在小说技巧讲堂》中详细地分析过，另有《教长的黑面纱》、《胎记》、《伊桑·布兰德》、《拉帕西尼医生的女儿》一系列精彩短篇小说都运用了魔幻的手法。一个医生以试验花毒，让自己的女儿做了试验品，女儿居然变得如花似玉，光彩照人。同大学生古斯康悌恋爱后决定饮用解毒药水使女友重生，没想到比尔垂丝竟喝了解毒水而死。布兰德是一个罪人，见到烧石灰师父巴特拉姆，反省了自己的罪孽最后投身于夜静更深的石灰窑。第二天窑内奇迹地发现有一块烧成心形的大理石。霍桑大多数小说都运用了这种魔幻的手法。爱伦·坡许多短篇小说也充满了魔幻手法，《丽基亚》写一个借尸还魂的故事，丽基亚身弱多病，早亡。但她不甘心死去，在她丈夫再婚时复现，灵魂借罗伊娜的身体重返人间。《阿瑟古屋的倒塌》中罗德里克和马德琳极像两个孪生兄妹，一个灵魂的两个躯体，马德琳小姐似人似鬼，在那黄昏的古屋中极有一种魔幻的恐怖感。《麦金杰斯坦》写一匹妖马。《红色死亡的假面舞会》把一个死亡当人物故事的寓言。《瓶中发现的信息》写一只鬼船的故事。如果我们列举一些现代的魔幻小说，还有雅各布斯

的《猴爪》，埃梅的《穿墙记》，布尔加科夫的《魔障》，吉卜林的《他们》，科塔萨尔的《花园余影》，博尔赫斯的《相遇》。我们可以说魔幻小说是不可胜数的，还有一些并不特别使用的魔幻的手法，但却有魔幻效果的小说，如马拉默德的《魔桶》，辛格的《泰贝利的魔鬼》。

长篇小说中含有魔幻手法的更多，欧美文学大师的作品在他们的小说中都多少常有魔幻手法，莎士比亚的戏剧更是具有很浓的魔幻意味，康拉德的《诺斯特罗莫》，乔伊斯的《芬尼根守灵》，伍尔夫的《到灯塔去》，麦尔维尔《白鲸》，格拉斯的《比目鱼》，劳伦斯的中短篇小说《少女和吉卜赛人》、《马贩子的女儿》、《圣·莫尔》、《狐狸》、《死者》、《瓢虫》、《太阳》均采用了魔幻的手法。福克纳的小说虽然没有明确的神话谱系，但他的每部小说中都极大地表述了个体异化的现象，《熊》便有浓厚的魔幻手法。《押沙龙，押沙龙》也隐含着魔幻的技术。现代小说魔幻的技术特征大致有如下几点：

其一，形象不再是英雄式的，不再具有过去神话人物的超常能力。相反表述的平常人居多，是主人公低于语境的，甚至受到魔法的制约，魔幻倒成了照彻人心的镜子。从主人公的观念看，大多数显示了在一种生存境遇的宿命观。因此这是一个由歌颂魔幻到否定魔幻的一个过程。大多数人物还成了魔幻下的牺牲品，比尔垂丝死于解毒，布兰德把自己变成石头，丽基亚借尸还魂，马德琳半人半鬼。一双猴爪控制了三口之家。泰贝利发现魔鬼比现实中真人好，但魔鬼也能背叛她，永不出现了。古代魔法成了神的利器，今天的魔法却是一柄双刃剑。指向对方时也伤害自己。这与现代小说重视开掘自我意识有关。魔幻倒成了照亮人心灵的一面镜子。

其二，魔幻术成为现代小说中某种观念或信仰的象征，或者有力地揭示现代人心灵中人性的问题。一种局部的技术转化为一种文本内容的东西。布朗去参加一个魔鬼圣餐大会，他一直维护自己的良心与操守，发誓不与邪恶合流，但他目睹了让他惊骇的事实。全村人都参加了那个魔会，集体族群的力量那么大，居然还发现他的妻子也在其内，于是信仰的头巾飘落了。极为奇怪的是所有人都参加了那个会但第二天大家像没发生过任何事一样，甚至连眼神都不碰一下。邪恶也可以异化为美丽的东西，但它毕竟是邪恶，比尔垂死再一次除掉自身的恶毒，竟然解药也死人。乔治娜脸上有一块美丽的胎记，她在最美好的时候脸上红晕消失，但惊恐时，胎记如手，赫然入目，这便成了美好中的一个丑陋事物，丈夫和她决心除掉胎记，历尽周折，除掉了胎记但这时灵魂也就飞出了躯壳。邪恶成了附骨之肉。猴爪不是福祉与灾难的试金石，想获得巨大的福贵便有更大的灾难降临，福祸相倚，劝勉那些贪婪之

人。这一特征倒提示我们，现代小说的魔幻要特别重视创意。所有魔镜必须看到现代人的灵魂深处，揭示出卑劣之处，反省，引起疗救。

其三，现代小说的魔幻重构思，具有很强的象征意味。这一点要作为一个小说的支撑点极为重要，同时在众多的魔幻文本里我发现今天魔幻只用在局部和细节上，不让魔幻笼罩一切，说白了魔力比人性之力要小，最多只能平等，不然我们在魔幻面前便无法表达人的内在的特征。受害于魔幻并非人之躯体受害，而是人性的弱点受害。例如贪婪、嫉妒、虚荣、自私、恶毒。古斯康悌实际死于自己的罪孽。万利阿特和邓肯在决斗，实际两个都不愿意打斗了，但两把宝剑一上手便自动决斗了。复仇的力量多大，复仇均已物化，因此复仇这种世代相传的观念害死了两个人。现代中短篇小说重在写常人常性，因此大量的现代魔幻手法的小说叙述中开始看不出神魔的出现，但到了小说的关键地方神奇的魔幻之力便出现了。《魔桶》中列奥·芬克勒与媒人萨尔兹曼的交往有什么魔幻之处，很平实地写了列奥选意中的女朋友，都不成。萨尔兹曼把六个姑娘都介绍了。当然萨尔兹曼一直在揣摩这位大学生。反复几次后，列奥把注意视点落在斯苔拉身上。列奥如中了魔法一样地喜欢她了。列奥和斯苔拉第一次约会了。这时萨尔兹曼那只装姑娘简介的小桶才有了意味，才被称之为魔桶，实际不过是这个老人抓住了列奥心理玩了一套欲擒故纵的手段，最后让女儿得偿以愿。

其四，现代小说的魔幻技巧并不单一为神怪的法术手段了，更多情况下让现代人觉得合情合理。一方面采用了现代科学技术手段，在现实层面，使这一方法更加可信。另一方面借助一些专业领域，例如医药、动物超常本领，植物的奥秘，一种特殊的背景。或者尽量用现代科学来解说这些方法的可能性。即使故事是神话化的，我们也会用一种方式来解说它。劳伦斯的《少女和吉卜赛人》中伊芙作为一名少女她希望获得关于肉的拯救，但这个拯救实际存在一个悖论，只有当自己愿意牺牲自身才能获得拯救，这是一切宗教都含有清修、苦修的根本原因。这个救赎的核心是一个陌生人。于是有了吉卜赛人看手相，他是一位魔法师，还代表了生殖精神的陌生人。于是这个故事便是讲述处女的神话。《比目鱼》是新石器时代的渔夫埃德加捕到一条鲽鱼。它会说话，有渊博的学识，随时向渔夫提供建议，帮助渔夫，这样埃德加经历了石器、青铜、铁器、中世纪、直到现代，他在不同时期换不同工作和姓名，一方面我们作为史前渔夫向妻子讲述他的一生，故事讲了九个月。以女厨师象征着妇女历史发展的过程与作用。一方面以鲽鱼讲述三个女人在海湾提到它，在西伯受到女性法庭的审判，指挥为男人的事业的顾问与赞助者。九名女厨师

以自己的经历，上庭承认了妇女哺育人类作用，延期审判，最终获释。鲽鱼回到了自由世界。小说充满魔幻，这个魔幻在两个学科上均可解释，女性发展的历史神话。生殖神话仍是我们历史与今天的核心。另一方面正好迎合了20世纪西方女权主义神话。

其五，魔幻是书写现实生活中之不可能的可能，这很困难，因为每个人都有现实生活的经验，胡说八道是骗不了人的。因此现代的魔幻必须调动一些特殊手段，偶然性，生活的偶然神奇是让人目瞪口呆的，《带家具是出租的房间》中瓦什纳爱慕虚荣最后生活无着而死于房间顺理成章，她的男友寻找她住了同样一间房子，情绝之中也是开煤气自杀了，两个有情人，生没在一起，而用了同样的方式死。这便是偶然的伟大。另外幻想、幻觉、梦境的方法表现魔幻也是常见的。一种直觉的，第六感觉的，表现事物的本质，利用特殊的视觉能力、听觉听力来解决生活中不可能解决的事件，我们称之特异功能。

昆德拉在《玩笑》中间用了很长的篇幅写了民俗活动，国王们的骑马，那种辉煌浩大，仪式的虔诚，人群的狂欢表现得非常壮观，这个活动是写实的，但都非常具有魔幻的感觉，主人公大量的回忆，心理幻觉，错觉，大堂场景铺排得似幻似真，主人公感觉到他也是个国王走进了遥远的年代。我闭上眼睛，好像自己还生活在当年，在另一个世纪，十分遥远的时代。后来我睁开眼，心想符拉第米尔当上国王真好，他是一个濒临危亡但美丽辉煌王国的国王。我这个王国我将矢志不移，直到它的终结。

……………

事情怎么会是这样？国王！竟是一尊直挺挺的马上人像，全被五颜六色遮着。多少回我眼前出现过他，设想过他的模样！一切形象中最亲爱的形象就是他！……

我的儿子，最亲最亲的人。现在我正在他的面前，却不知道究竟是不是他。如果我连这都弄不清，那么倒说说我还能弄清什么呢！我连这一点把握都没有，那么在这个世界上我又能对什么有把握呢？

（《玩笑》329页，上海译文出版社2003年版）

在主人公眼中国王骑马是各种民间形象，青少年他参加活动时也曾骑过，他的直觉中，这次许多人都当了国王，这种幻觉非常美妙，最后发现居然是一尊雕像。他的儿子当过国王，也是一尊雕像。如果现实与幻象之间的界限没有了，用通俗话讲这里写得真真假假，于是便有了浓厚的魔幻色彩。这

一特征的方法要特别恰到好处地把握，不能太实，太实了不能超越，虚幻的气氛消失了。但也不能太虚，太虚了，便是纯想象化写作。他的具体技法：一是强调第六感，特异能力的表现。二是利用偶然性的奇异组合，但要看不出人为的痕迹。三是表现幻觉想象，要似是而非，合于语境的真实。四是利用预言，生活中许多预言会很精准地指向结果。

3.魔幻现实主义中的魔幻方法。这是一个特定的分类创作方法。最突出的是当代拉美的魔幻现实主义。不过这方法在世界各国中都有运用的，德国的格拉斯的小说具有浓厚的魔幻现实主义色彩。例如《铁皮鼓》的小矮人拒绝成长，那只鼓的声音有特异功能。还有《比目鱼》等。塞尔曼·拉什迪《撒旦的诗篇》两个人从飞机上掉下来居然完好无损地掉在英国海滩。杰内·温特森的《性樱桃》有一座漂浮的城市，城市里住着居民。安吉拉·卡特《马戏团之夜》写偏见好奇的记者沃尔泽采访马戏团空中飞人的女演员菲弗斯。没想到这位女艺人经历了巨大的痛苦历程。在圆形监狱里她能看到对方却无法和对方沟通。她长着一对翅膀，有超凡的飞翔能力。这对翅膀有超凡的运转能力，能使时钟在任意的一个点上起落。实际上在英语创作中魔幻现实主义小说是非常多的，但似乎不如拉美小说的地域文化氛围浓厚。

拉丁美洲的魔幻现实主义小说，主要代表人物有阿斯图里亚斯，代表作有《总统先生》、《玉米人》，卡彭铁尔的代表作有《这个世界的王国》、《迷失的足迹》，鲁尔福的代表作有《佩德罗·帕拉莫》，乌斯拉尔·彼特里的代表性作品有《雨》、《鬼火》、《鹿》，罗亚·巴斯托斯的代表作有《人之子》、《我，至高无上者》，比奥伊·卡萨雷斯的代表作《莫雷尔的发明》，富恩特斯的代表作有《我们的土地》、《最明净的地区》，加西亚·马尔克斯的代表作《百年孤独》、《家长的没落》，何塞·多诺索的代表作有《淫秽的夜鸟》。

作为魔幻现实主义的作家作品曾在中国成为一股热潮，云南人民出版社曾推出了拉美作家一套庞大的书系。魔幻现实主义的主要代表作可谓一网打尽。我这里并不采用人物和作品的详细介绍，仅就全部小说来讨论魔幻现实的主要特征，或者还包括他们的表现技巧。

第一，表现拉美神话的现实，这个现实一方面是拉美社会历史的现实；一方面是地域文化的现实。卡彭铁尔说，神奇（魔幻）现实在这里俯拾即是，而且它并非海地特有，我想它是整个美洲的特性（在美洲，甚至连有关宇宙的起源的认知也还有待清理）。那些在新世界的历史中留下足迹和芳名的人物也无不透着神奇。从长生不老泉到马诺阿黄金城的采掘者，到最高的反叛者，或美洲独立战争时期的近代英豪，不知涌现了多少像胡安娜·德·阿苏尔杜伊上

校那样的传奇人物(《小说是一种需要》83页,云南人民出版社1995年版)。

这种在本土上出现的奇异事物,并不是指异域风情,而是有别于他国他地的人物与事物的常规状态。拉美作家很注意本土事物的奇异性,卡彭铁尔花了八年时间读美洲的材料,发现美洲神奇正好源于美洲社会的神奇混合,美洲的混合总根源有人种的,宗教的,血统的,心理的,包括拉丁美洲人的气质,更重要的是美洲还处于富有生气的原始状态。那些神奇的事物是他们日常生活中天天感受的,已经进入了他们的潜意识状态。马尔克斯说布思迪亚家族中有长猪尾巴的人。其实国际上早在1884年就报道过长尾巴的人,这是一种返祖现象。吃墙土和石灰也是拉美人对矿物质的一种需求,至于双胞胎有一种相互反应,这有许多先例。大批飞鸟自杀,更是可以解释的现象,如同海滩上鲸鱼自杀,企鹅自杀一样。拉美人本身有着特殊的生活习惯。我们注意拉美魔幻现实主义表述了许多魔幻状态均是以细节方式出现,或者时隐时现,这表明拉美的魔幻在局部也是一种特例。生活中有各种特殊状态存在,超出了我们的理解,但这些现实的点滴依据很重要。或许日常中的特异功能仅仅引发人们议论几句,日子长了说怪不怪。但艺术家没有忽略,引起他们重新创造的欲望。变这种生活魔幻为艺术真实。这不仅是一个特点,更重要的它是一个创作的出发点。

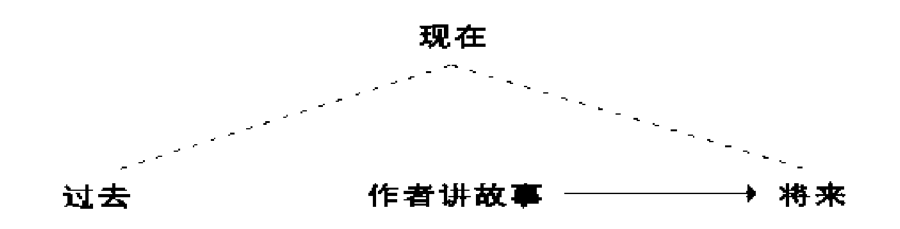
第二,魔幻的变形方法。现实中的某一魔幻现象,或者一些特例它并不足够具有小说原创的全部内容,而是拉美作家的艺术创造。马尔克斯讲述的美女雷麦黛丝乘床单飞天一节,实际源于两个细节的启发:某天晾在草地上的床单被风刮跑了,那个飞升的状态很有意味。另一例是老夫人有一个孙女儿跑掉了,没有找到,于是她制造了一则谎言说,孙女儿坐床单飞上了天空。这在拉美的原始意识中他们并不认为是鬼话。《这个世界的王国》主人公是马康达尔。他是海地黑人领导了武装起义。他的黑人同胞看到他能飞檐走壁,自由飞翔。因此马康达尔能精通各种变形。这本是一个神话的说法,一个人如何变成神。我们的理性认识告诉我,马康达尔是一种艺术变形,可以从艺术原理上来理解。一方面变形是艺术家虚构的一个常规本领。另一方面魔幻是一种综合了其他艺术特征的一种艺术技巧。通过变形达到魔幻的方法这一点几乎是所有魔幻创作的通则,在魔幻现实主义写作中亦是如此。《玉米人》中加斯帕尔是一个反抗精神的化身,他通过痛苦的修炼,达到百毒不侵,水淹不死。他成了勇士,力大无比。他的牙齿像石头,还有好几颗心。黄毛兔是他的纳华尔,黄毛兔跟他走路跟他说话。邮差阿基诺被雨淋坏了,被一位萤火虫巫师带走变成了丛林中的狼。牙齿像玉米棒,身子像一把大手锯,四爪快

如流星。法师库兰德罗也变成了梅花鹿，海港城堡里的犯人也是半人半兽。这是美洲神话，它蕴含着人兽合一的重要理念。魔幻变形是拉美文学创作中的一种基本手法。

第三，拉美魔幻充分发挥了梦幻手法。梦幻最便利揭示个人精神深处的无意识状态。在原始特征浓厚的地区，梦幻是一种认识方式，用它来预言灾祸与幸福。简言之，梦幻成为人们理解的表现，解释现实的一种方式。《总统先生》第三章兀鹰把佩莱莱啄下垃圾，他似梦非梦地看到周围全是各种各样的嘴巴，长舌，牙齿，无唇，他梦见自己乘火车去了城里。安赫尔做的噩梦长达数页。由于救助卡米拉受到恶意中伤，痛苦中找到梦境解脱世间的一切。萨瓦托的《地道》写了卡斯特尔三次精彩的梦，一次梦童年，一次梦主人把他变成了鸟，一次梦自己永走不到尽头。梦幻表现了人物的各种心理状态。在拉美的长篇小说中几乎无一例外地都加入了梦幻的手法。梦幻变形不同于现实变形，梦幻变形完全是一种想象变形，它有精神变异的奇幻，形象有破碎、扭曲、挤压感，一种莫名其妙的恐惧感。现实变形大体还要遵循生活规律的控制。是在一种事件与人物活动中变形。

第四，对现实人物与事件的扭曲，突出地改变了他们的时空关系。这种魔幻时空其作用：一方面是拉美作家重视时空试验；一方面是原始时空和现代时空的矛盾所致。马尔克斯采用的是循环、反转的时间观念，即站在今天的时空时叙述，但是回溯过去的下午，然后从过去来写将来，或许多年之后。典型的叙述句子是《百年孤独》的开头：

许多年后，面对行刑队，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校将会想起，他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。



这里显示的是时间循环图。实际在中国也使用这种循环时间方式，按天干地支推算，以60年为周期而循环。而线性时间只不过是基督教文化的一种时间方法。

罗亚·巴斯托斯的长篇小说《我，至高无上者》里时空的试验更为复杂，他把时间分为五种时间和四种空间。

五种时间试验：

①非时间，即非正常时间，赋予小说完整的节奏，避免时断时续，断而复续的时间现象。

②人类时间，即正常时间，描述弗朗西亚死亡状态所使用的时间计算方法。

③小说故事发展的时间，前两种时间的最终结果。

④作者时间，编辑者（作者）在小说中随弗朗西亚的同代人到处寻找资料时所用的时间。

⑤话言上的时间，对话用将来时间，回忆用过去时间。

四种空间试验：

①真实的空间，历史事件发生的空间

②内心的空间，弗朗西亚的意识流动空间

③死后的空间，即阴间，或幻想的空间。那里的活动可以不受真实时空的限制。

④编辑者的空间，他反驳弗朗西亚时有其支配的空间。

五种时间和四种空间合起来便有九个维度，大大地丰富了《我，至高无上者》的文本时空。

一般谈论魔幻现实主义的方法：一种是变现实为神话，把现实主义内容改变为具有神奇魔幻的艺术世界。这么说并没错但太抽象，这并不是一种方法，如何变形的方法必须是具体的。例如变形，改变时空等。另一种方法是现实为梦幻，使现实如何披上梦幻的外衣，方法也必须是具体的。如梦境，正常人的梦，非正常噩梦，被损伤以后的幻觉。我们谈论方法必须指出他们如何实施的某种方法，这种方法在语境中是如何改变人物与事件的关系。通常我们在文艺创作中说魔幻变形，大体指向一种方法，而在拉美作家中也许不仅仅是一种方法，还是一种主体内容。这是我们在谈论魔幻现实主义要特别注意到的。

4. 后现代的魔幻方法。后现代魔幻实际应该在后现代变形之中结合来谈，他们似乎是不可以拆分的，好在我在"变形"一讲中已充分论及了。这里只简略提及一下。后现代主义小说中一般而言有这四种魔幻状态：第一种，后现代习惯使用神话和科幻的方法，来制造魔幻的效果。这一点在长篇小说中最充分，也很容易识别。第二种，是许多后现代长篇小说暗含了一个神话结构，巴思的《喀迈拉》神话结构不用说，他的《羊童贾尔斯》便是一个现代神话结构。巴塞尔姆的《白雪公主》隐含着童话结构。库弗的《魔杖》虽是一个短篇小说，在叙事中也不由魔幻事件铺展的日常生活，但魔杖，那根细细的铁杖毙人于无形却成了它的核心。第三种，是文本中充满了一种魔幻之气。《万有引力之虹》说的是导弹击中的地方便是性交的地方，这表面是一个荒诞的魔力所在，但它的主题却非常严肃。《第二层皮》布置了一个神秘的岛屿，整个叙述行文便充满了魔幻之气。在写特雷姆时，他蹲着，还发出唰唰声响。轮船旁没人，钢制的通话管对我们激烈地尖叫着，月光照在特雷姆洛身上，照在他草垛里像猛虎般地突然蹿出的长长的黑影……特雷姆洛光溜溜，黑黝黝，剧烈起伏的胸脯上投下斑斑点点的光亮，闪烁着，漂移不定，月光洒满了草裙上折叠的草秆和间杂的空间，草裙发出唰唰声响……

（《情欲艺术家·第二层皮》333 页，作家出版社）

后现代主义小说有许多都表现在文本的氛围中具有一种魔幻的效果。品钦的《葡萄园》主人公一直处于被秘密追杀状态，那个园子里也都充满了一种阴深厚沉的鬼魅之气。第四种是由后现代文本的语言所至。后现代文本语言是混乱的，变形的，碎片的，由这样庞杂的语言拼凑出来的小说，无疑会有一种怪异神奇的状态，霍克斯如此，库弗也如此。品钦、巴思、巴塞尔姆的语言更是恣肆汪洋，波诡奇幻，我们可以注意选一个后现代主义作家的文本，例如科辛基的《色彩缤纷的鸟》第五节，他把鸟儿写得奇幻绚丽，神妙非常。那个傻姐娜德密纳被女人们奇怪的折磨，把酒瓶子塞进阴道里，最后居然被踢死了。第六节的环境也写得特别魔幻。应该说后现代魔幻的方法要比魔幻现实主义中的魔幻手法复杂。特别表现在语言的处理方面。

六、变形与魔幻创造的可能性

我们这个时代充满了悖论。今天我们所有人都会从理性与智力范围内祛魅（dis enehantment），对于宗教，对于神秘莫测，对超自然的力量，在今天极

端高度技术化时代都能提供一个科学的解释。人们不再相信原始状态的神秘，也不再公认一种神圣化，所有的超级力量，神灵魔法在高科技的力量下也会显得微不足道，宇宙飞船能把人带上比月球更遥远的星球，理性告诉我们，通过技术与计算我们能知晓人类知识范围内的一切。如果我们今天还抱着宗教观念和原始神秘的力量看待关于神灵，魔法，还是我们今天的日常生活中期待这些魔法的东西，这只能是一个笑话。如此，我们还需要变形与魔幻吗？我们用理性与智力对待世界祛魅这便意味着我们的崇高与神圣已消失，今天的大众文化不告诉我们了吗？我们大家都在尽量地享受世俗生活。

因此变形魔幻绝不会成为我们今天的信仰。

但是千百年以来的艺术规律向我们证实了，变形与魔幻是我们文学艺术更重要审美概念。作为审美似乎它反而变得越来越受欢迎。这也让我们明白了，为什么后现代主义这样极端的文本中反而越来越充满了魔幻与变形的手法。我们看看变形与魔幻具有哪些方面的美学效果，或者说它在今天的语境中还有一种怎样的功能意义。

其一，日常现实生活的平庸与麻木，由于物质技术的高度发展，人们的生活大都处于趋同性之中，人们追求刺激，追求新的东西，那种浪漫抒情化的，柔美精致的东西均已成了人们的日常现实，因此人们会去追求怪异、畸形、丑陋的负审美，而魔幻与变形刚好是违反常规的东西，创造的是奇异的怪诞的事物，于是丑化、漫画、夸张正好适合今天的日常状态和我们的生活现实，那么变形与魔幻便会更受欢迎。

其二，变形与魔幻是一种非现实化，虚幻化的艺术手法，那么它针对的前提是现实的强大，物化的强大，环境的强大，这表明了变形与魔幻的非现实性，即对现实否定性的本质，否定性意味着批判性，那么我们的社会时代的未来可能会有些什么?我们需不需要批评，如果需要则变形与魔幻就不会灭绝。另一方面说，人们需要幻想，或者乌托邦理想，未来对每一个人来说都是幻想，那么变形与魔幻是使现实虚幻化最强有力的手段。

其三，喜剧与浪漫永远是人们热爱的一种审美现象。而变形与魔幻是它最好的创造者，不同的是将来的变形与魔幻，不仅作为方法，也作为内容增强了它辛辣尖锐的批判性，特别是对荒诞的嘲讽，作为绝望者的歌，会震撼很多人的心灵。自然也还有一种隐约的忧郁，由于人性复杂性所至，也许有更多病态审美，丑恶审美，变形与魔幻也会宣泄人类那些卑劣、丑陋、淫秽、恶魔、恐怖的变态心理。

其四，变形与魔幻是建立在一种不可知论上，是一种假定性手法，任何变

形与魔幻只是提供一种可能性，而且是想象的，它可以通过影像制造，但在现实生活中不可复原，有这么一种描述却找不到，这就切合了人类的一种神秘心理。无可解的东西，却正好是人们努力去求解的东西。变形与魔幻也是满足人们对神秘的追求。

据于上述一些特点我们有可能认为，今后作为先锋手法的变形与魔幻的特征会有一些变化。

第一，变形与魔幻可能更破碎化与混乱化。这一点是从变形与魔幻手法的文艺发展历史来推知的，最早的神秘有邪恶与正义的争斗，但它们仍合乎人们的理性认知，在神话境界里仍是一个理想美好的世界，自现代主义者，包括魔幻现实主义通过变形与魔幻创造的环境渐渐剔除了人的因素，是非人的，不可居留的，往往是焦虑和恐怖的结果在后现代那儿更是荒诞怪异，那么未来只会更加怪诞。

第二，变形与魔幻更加科幻化与大众化。利用现代科技来制作魔怪形象今天在影视里是一种风潮，这起于 20 世纪 90 年代前期，到《侏罗纪公园》，包括美国的《超人》、《蝙蝠侠》一系列的电视电影在全球范围内公演有无数观众。《黑客帝国》、《指环王》等一些电影采用最先进的电脑技术制作出了一批最具视觉冲击力的作品。相应国外也产生大批的科幻小说，这在中国却是怪异现象，我们的科幻小说一直不发达，这似乎并不是中国人的科技水平不发达，而是中国人太务实，对科幻的艺术缺少信任感。西方科幻小说想象极为大胆，给人耳目一新的感觉。中国式的科幻作品一直不发达，这倒是一个极好的可以学习的机遇，但注意一定要创造出中国式的东方韵味的科幻作品。这方面我们可以向古代神话传说寻找材料。

第三，变形与魔幻更加荒诞化与综合化。变形与魔幻是针对今天的语境批评，我以为一定得要有具体的指向，现实生活是多元复杂的，我们针对专制，针对邪恶，针对拜物寓言，针对高端技术，这是从内容上说，使变形魔幻在内涵上更集中凝炼，但手法上似乎更加极端化，从后现代的变形与魔幻方法看，它应该综合更多的技术方法，把魔怪世界推到极端。这是因为我们的魔幻世界在艺术史上已有一条发展的路标，今天必须超越，创造的形象，这需要更加荒诞怪异才行。

第四，变形与魔幻今后会更加走向否定性负审美。作为一种批评的武器，它需要一种更深刻的社会批判与人性批判，也许由它把暴力美学发挥到无以复加的程度。

第十一讲

迷宫与含混

迷宫与含混这两个范畴实际上非常古老，但真正去认真考查它的含义，发挥它的作用却是20世纪后的事情了。迷宫与含混二者都有创作发学上的指向。迷宫始于认识上的不可知论，具有神秘主义因素。含混源于表达上的困难，指作者本身的，也指语言功能上的问题。就二者差别而言，迷宫指向事物的本质属性，人的认识有限，大千世界具有谜一样性质的事物比比皆是，因此迷宫又具有表述方法上的含义。含混，原本指向事物的错综复杂，要表达清楚准确是非常困难的事，人类知识的历史传统，从来是要求其准确、清晰，而不是要求含混，这主要发生在两个方面：一是作者极力地表达知识、事物，但事物自身的复杂性所决定，我们无法说清，或者说清了此特征，又混乱了彼特征。复杂事物自身的含混是不可避免的，作者想说清楚又无法说清楚，居于个人的表达能力所限制。二是语言自身的模糊性，语言只有数字功能是准确无误的。更多的是用词语表述，而字词是多义的，词的独立和在语境中它的意义会出现分歧。简单说，语言具有不可说的性质。这两个方面说明的是含混也具有本源性，但更多的还是作为一个表述方法。到了20世纪后，迷宫和含混干脆作为了文学艺术中两种极端的表达方法。这两种技术性的表达，促使迷宫成为一种文体，含混既成为创作方法又成为一种批评方法。我们可以据此探讨语言修辞的模糊性与暧昧性。尤其在科学技术领域里，事物的根本属性是非确定性的，测不准理论出现以后，迷宫与含混在人文科学中更具有它的合法性。因此成为人类知识和表现事物最重要的手段之一。

一、迷宫与含混的含义

迷宫(Labyrinth)又称为曲径。它的希腊文(ιαβüρινθos)。迷宫的词源比较

复杂，一来源于神话。二来源于建筑。三来源于人名。Labyrintn 有三个相近的词，宫殿(dapurito)，艺术品，代达罗斯(daidalos)，国王美安德罗斯(meandros)，后两个词是同义词。语言学家认为这个词来源于吕底亚语中的双面斧(labrys)，它是克里特国的王徽，由上弦月和下弦月构成象征，指国王至高无上的创造力和摧毁力。此词发展为拉比林斯(Lobyrinthe)，指称为神话传说中的一个人名。

另据保罗·桑塔冈吉利考证，迷宫词源于另一更小而且消逝了的语种，吕西亚语的洞穴，这个词的希腊原意为，在捕鱼篓中捉鱼的游戏(《迷宫书》伽利玛尔出版社，1974 年版)。迷宫一词，与四则故事相关。一是与法国一省的夏特勒大教堂的复杂建筑相关，它的主殿地下便有一个圆盘形迷宫图。二是澳大利亚神话中，瓦吉拉格家族中的两姐妹违反族规被逐，她们流浪到米拉尔米纳湖，睡在迷宫里被巨蟒吞吃了，吐出来变成湖边两块巨石。三是电子游戏中的世界末日之战永远没完。

第四个故事是希腊神话中流传最广的故事。

宙斯和腓尼基王阿革诺耳的女儿欧罗巴私生了弥诺斯。克里特国王阿斯特里翁娶了欧罗巴，这样弥诺斯成了王子。弥诺斯获得王位后娶了帕西法厄为妻，帕西法厄生了四个儿子四个女儿。很长时间弥诺斯都满足，是克里特岛繁荣的恩人，但海神波塞冬要求的贡品，每年所要的贡品公牛越来越少，弥诺斯求海神自己准备贡品，波塞冬同意后，海中出现了一条无比壮美的公牛，但弥诺斯不忍伤害，海神一怒之下施魔法附在公牛之身勾引他妻子帕西法厄，王后与海神私通时请求工匠代达罗斯帮忙，于是用牛皮、木骨架制作了一头奶牛，帕西法厄化身其间，波塞冬与帕西法厄生了个牛首人身的怪物弥诺陶洛斯。弥诺斯命令代达罗斯建了一座宏伟的迷宫，以国王孟戴斯陵墓为蓝图，把弥诺陶洛斯关进去。

这时弥诺斯儿子安德洛革俄斯在雅典被害，是一头公牛致死的，为此弥诺斯要求雅典王埃勾斯每隔九年向他贡献 7 对少年男女，然后送入迷宫任半人半牛的弥诺陶洛斯撕成碎片，以报杀子之仇。第三次祭祀时，忒修斯长期没和雅典王父亲见面，愿自己充当祭品，杀死怪物，若平安回来便船挂白帆。忒修斯和 13 位男女到克里特，诱取了弥诺斯四女阿里阿德涅的爱情。代达罗斯告诉公主交给情人一个引导他穿越迷宫杀死怪物的腊球。忒修斯依言进入迷宫杀死怪物按神线图引导救出雅典少女少男，带着阿里阿德涅和她妹妹菲德拉逃往纳克索斯岛，在岛上忒修斯勾引了菲德拉，放弃她姐姐，狄俄尼索斯安慰阿里阿德涅并将其变成灿烂的星座。忒修斯航海到了得洛斯岛以征

服迷宫的启示，发明舞蹈，庆祝重生。但他忘了回雅典时与父亲约好的船上挂白帆，埃勾斯王看见海上黑帆便跳海自杀了，海以他名，又译爱琴海(Egée)。

弥诺斯追查一系列灾祸原因，将代达罗斯和他儿子伊卡罗斯关进了迷宫，迷宫太复杂，代达罗斯制造了两副羽翼，用蜂蜡分别粘在儿子和自己的肩上，他告诉儿子不要飞得太高，太阳会晒化羽翼，也不要飞得太低，浪花会打湿翅膀。可是飞上天的伊卡罗斯忘乎所以，被太阳烧化了翅膀坠海而死。从此他被塔罗斯(徒弟，发明圆规和锯子)与儿子的阴影缠绕。代达罗斯负罪逃亡，在地中海漂泊，构筑了一个死亡者的迷宫，弥诺斯怎么也抓不到他，便设一计，谁将一条丝线穿过一个海螺壳的所有螺旋必获重奖。代达罗斯在塞尼科斯知道悬赏，匿名接受挑战，他找到了方法。他将一条丝线拴在蚂蚁身上放在海螺入口处，在另一头用蜂蜜引诱蚂蚁。弥诺斯确信只有代达罗斯能想出这个办法，便赶去西西里惩罚他，但那里的人民保护代达罗斯用开水将弥诺斯烫死在浴缸内。

忒修斯快乐地生活一段，菲德拉爱上了他的儿子希波吕托斯，儿子又被人乔装海潮的波塞冬杀死，海神式复仇，杀死敌人的儿子，正是自己儿子被害的凶手。菲德拉自杀后，忒修斯三次结婚，娶了美狄亚为妻，游逛地狱回来后便隐退在斯基罗斯岛，在那里被吕科墨得斯国王谋害。索福克勒斯并以此写了一部《迷宫》。

这一则神话故事很重要，暗示了迷宫的性质，早期迷宫为囚禁之所，它也是制作的结果，而制作者是智慧的象征，代达罗斯自身便是迷宫，从词源上说它又暗示为游戏，游戏不是结果，而是活动自身，由此引申到人生命运的迷宫，错误是一切命运漂泊的起因，人类追求幸福与希望必然经历许多失败，英雄能战胜邪恶，智者可以靠技巧改变命运，但一切崇高与伟大都不可避免地犯错误。迷宫是一种监禁，刚好是这种监禁保护了囚犯，人生要穿越迷宫在新的命运途中行进，找到自我奋斗、自我拯救的方法，这是一个启蒙的过程，通过英雄行为，突破迷宫，在苦难的尽头便是希望之乡。最核心的是所有神话似乎都暗示了迷宫的性质，一切奋斗都在获得命运拯救，最终在胜利的希望之巢里，都归于自身的循环之中，无所谓出口和入口。

这就是人类命运史的基本主题：人类毁于自身的迷宫。

我们现在看看迷宫的含义是什么？一个不可解的黑暗中所在，迷宫内充满了无任何规则的路径，至少包括一个入口，一个中心，或一个出口，其间是充满不可识别的点与线，那些复杂的路径找不到识别的标志。早期的迷宫主

要由曲线构成,这是指具体可感知的迷宫,由此导入形而上的迷宫,如思维迷宫、记忆迷宫、命运迷宫、认识事物的迷宫等,均是由具体迷宫转化为象征性隐喻。形而上的迷宫也是充满了这些理性无法解读的思想疑难。本质上支撑它的是认识论上的不可知论和神秘主义。

迷宫由什么构成呢?在我们的视觉思维中,一,有图饰,表现为曲线,延伸理解为路,曲径,是一个没有终端路径的处所。二,路的概念有点与线,有起始与终端,可以是无限活动的空间,是循环的,分为可以走出目的地的和不可走出目的地的,因而单向的迷宫,一条螺旋形,曲折蜿蜒地循环,但设有死巷,不会迷路,最终可以走向出口。多向的迷宫,路径是复杂的,回环歧道,有死巷,人可迷失在其中找不到出路,迷宫往往是双重性的存在。三,迷宫在客体中是有形之物,宫,指宫廷式布局,在一个巨大的封闭空间中,有墙,有路,有出入口,或是圆形、方形,有限制它的边界,有中心与目的地。迷宫内部在认知上有数与量的制约。四,迷宫的表述方式分为:口传迷宫,存在于讲述之中,例如神话传说与故事。绘画迷宫与建筑迷宫,存在于设计与制作之中,是可以识别认知的。叙述迷宫,指以书写方式存留的,如历史事件,各种以文学书写方式流传的小说。形而上迷宫,指思维、记忆、思想认知上的,这可以理解为哲学上的和思维方式上的迷宫,指向人类终级而不可解的迷宫现象。五,迷宫一端指向外部客观,是可视的图像迷宫,大到宇宙运行轨迹,小到生物解剖图,或者各星球有如洞穴一般的秘密处所,可以提供给人们探索的;另一端是主体置身于自己不可认识的迷宫之中,在一个主观的自我演进之中,在一个运动的时空之中,自身不知其复杂性,只能在自身的行进中慢慢地领悟。迷宫永远是供人去探索穿越的,因此它是一个迷宫图,个人则叫迷宫探行者(mazetraders)。

这里所告诉我们的迷宫古已有之,它的客观特征也很清楚,我们在明白它的含义时,要注意它各方面的特征(尽管迷宫的特征是不可详尽的),我们终极的目的,是探寻迷宫,了解事物的终极面貌,更重要的是通过迷宫了解人类自身的秘密。在今天我们来反复叙述迷宫,不仅仅是一个认识功能的作用问题,本书中的核心是在于强调每一个创作者都要有一种迷宫意识,而目的地则是表现迷宫的审美特性,特别要注意的是中国的阴阳思维中,八卦便是中国古代运用于现实生活的文学艺术的迷宫意识,它不仅是一种现实生活方式,而且是贯穿于一切文学艺术的审美方式。

含混(Ambiguity),指表述中的含糊不清,模棱两可的状态。其拉丁文为

ambigutias,原意为双管齐下。或者为更易(shifting),无论它是指事物本身的含义,或者我们用语言去表达事物时,必然会有两个方面的含混:其一是事物自身的,人类以口语表达时,自身便有不准确性;其二是我们无论是口语(最接近的)或书记的(书写的不准确性)表达都会是不准确的,这是一切表达从根上来说具有含混性。但我们上千年来的文字传统总是要求语言表达是清晰准确的,如果表达不是精准的便会视为一种表达上的毛病,这个毛病便称之为含混。因此我们有文学艺术的历史以来,一直便存在表达上的含混这一事实。如何认识含混这一现象,到底是好事还是坏事,1930 年威廉·燕卜荪发表了《朦胧的七种类型》,认识到含混是一种基本的表达手法,他认为含混的作用是诗歌的基本要素之一,是一种重要的语言修辞术。他进一步的学术研究便是把含混划分为七种类型,并对每种类型的意义与作用、特征都作了详细论述。他的研究从此便成为新批评的重要批评方法。

含混为何意,似乎不太好下定义。它的基本意思是指,一个词语、一种表达方式往往会指向两个或两个以上更多的不同事物,或者表示两种或多种相异的情感与态度。这表明一个词它自身在意指上是含混和晦涩的,因为词有复义与歧义,不仅如此,一个词独立时意义是明确的,但置身于某一语境中后,该词语义必定会发生或多或少的变化,不会有一个绝对准确而唯一的含义。

燕卜荪在《朦胧的七种类型》(中国美术出版社 1996 年版)中说,任何语义上的差别,不论如何细致,只要它使用一句话就有可能引起不同的反应,就同含混有关。其基本的情况是,一个词或一个语法结构同时有多方面的作用,于是他便将这些含混状态分为了七种类型。

本书强调的含混是作为一种重要的修辞术,在文学创作中如何发生,又如何有效地服务于文本表达,使之表意上更加复杂多义,特别是在后现代语境下含混如何与非确性融合,成为一种后现代思维,在小说中它新的表达特征是什么,以及将来写作中的可能性。

二、迷宫特征及写作的方法

前面说过,迷宫的方法古代用于绘画与建筑,也用于神话传说和故事,我们可以列举的实例有孟斐斯古城的埃及迷宫图,英国南部巨石阵,同期的迷宫式陵墓佩哈本遗址,开罗南部的阿门内姆哈特三世陵墓结构,埃及金字塔迷宫,克里特迷宫(克里特北岸巨大山谷内,占地一万六千平方英尺),弥诺斯

迷宫图，夏特勒教堂的迷宫图，凡尔赛宫迷宫图，埃舍尔相对论图画，中国八卦图阵。这些实例均在绘画与建筑上出现，是一种可视性迷宫图。

见于文字的神话传说的迷宫比较简单的，还有《圣经》中的迷宫叙述，创世纪就叙述了这种考验，亚当与夏娃被赶出伊甸园后成为漂泊者，霍皮人也被索塔克南人驱逐出保护他们的地下礼堂，被迫穿越可怕的迷宫，闯过泰奥华设制的九个世界，迷宫路线构成了宇宙图，成为了人类遵循的线路图。《奥德赛》中的英雄尤利西斯开始寻找漂泊旅行，这便是模拟迷津之路上的远游。特洛伊城还有另一含义，指迷宫。在莎士比亚的戏剧中也有迷宫叙述，麦克佩斯在森林城堡中行走便是花园一样的迷宫。《仲夏夜之梦》中王后蒂塔妮亚还感叹迷宫消失了变成废墟。总之，古代迷宫式的写作是象征性的，碎片式的。没有构成一部整体上的迷宫写作经典，或者一个时期的迷宫写作浪潮。

1.现代迷宫小说的写作。

如果把漂泊、对话、复仇、流浪视为迷宫的特征，那么早期的书信体小说、流浪汉小说均可视迷宫式小说。《堂吉诃德》明显地是一个骑士模仿者被自我放逐的梦，说它是迷宫小说是没问题的。《危险关系》玩的是一场爱情游戏，中间书信所含有的秘密、情欲、幽会、阴谋与复仇都暗示有迷宫式的特征。带有幻想性的作品《八十天环游地球》、《艾丽丝漫游奇境》无疑也属迷宫之作。现代小说中比较特别的两部迷宫式小说，一部是《基督山恩仇记》，个人命运结构完全合乎迷宫的诞生、成长、陷害、复仇的模式。另一部是梅尔维尔的《白鲸》，伊希梅尔是一个四海漂泊的人，主要事件是出海捕鲸，他与奎奎格友好，一同去南塔克特船上工作，救过白人，在佩阔德号船上工作，阿哈船长是个怪人，这次任务是捕一条叫莫比·狄克的白色巨鲸，在追捕抹香鲸时遇到了很多危险，伊希梅尔的小艇被打翻，小皮普被抛入大海惊吓成痴呆，佩阔德号船长的一只手臂被白鲸吞了。几条捕鲸船疯狂地全力地追捕莫比·狄克。与狄克搏斗一天，狄克将船掀翻，三只艇围攻狄克，阿哈刺中巨鲸，但绳子缠住了船长，佩阔德号也被撞翻，最后只有伊希梅尔一个人活下来了。阿哈船长难以发现人生存在的意义，找不到解释的正确方法，伊希梅尔仅仅是来学习知识的，他发现了白鲸，他和阿哈两人分别都是事物迷宫的探索者，白鲸作为象征，具有神话英雄的一切要素。三个形象的活动都有非常深刻的寓意，这个迷宫里含有他们对意义的追逐。上面说到的小说分别具有迷宫的要素，准确地说他们还不完全属于迷宫式写作。我这里把爱伦·坡的《失窃的信》作为迷宫式写作的开始。**我称它为心理迷宫小说。这是第一种。**

《失窃的信》基本可以推断为 1840 年以前的作品。19 世纪这个小说是默

默无闻的，但到了20世纪这个短篇小说成了世界文坛的一个热点，主要是作为精神分析学的经典文本。

故事说的某年秋天，巴黎的一个夜晚。我和朋友迪潘在一起，他的图书馆在登诺街33号四楼上，刚好迎来了巴黎警察局长G先生。他带了一个怪案。迪潘说，我们在黑暗中研究会好一些。G局长说，有人从皇宫里偷走了一份极重要的文件，知道偷文件的人，也知道文件现在仍在他手中，摆明了这个人要利用这个文件。情况是这样的：

王后收到一封信正在阅读，丈夫进来了，为避免泄露信中的秘密于自己不利，便急中生智地把信摊在桌面上，国王果然没产生怀疑，没想到D部长进来了看到王后的神情和那封信包括地址，便装着办事，也拿出有地址一封信，来到桌前，在假装看信时，公然换走了王后那封信，因为国王在场，王后不敢吱声，眼睁睁地看着D部长把信拿走了。王后无奈只好许以重金，让G局长找回此信。

部长因为有信便有一种权力，但这信不能使用，一经使用这个权力也就没有了。局长利用了一切手段搜查了D部长所有房间和藏信的地方，但18个月过去了，仍然是一无所获。而且局长还巧妙利用机会搜查了部长的身体，可以想到的地方都查了，没有。G局长没法了自己愿意拿出5万法郎奖给破案者。迪潘抽着海泡石烟斗从抽斗里拿出支票说，你可以给我照数开一张支票，等你在支票上签名的时候，我便把这封信交给你。我和警察局长大吃一惊。

一个月后G局长再次来访，迪潘便把这封信交给了G局长。然后迪潘跟我解说了一切真相。

迪潘完全相信巴黎警察局长办事的能力和一切有效手段，这使得我不能再按局长的方法再搜查一遍了，必须用新的方法，D部长是个诗人，而且是个数学家，诗人离傻瓜一步之遥何以藏的东西让人无法搜到，这就迫使我们不能按常规考虑问题了。考虑得太深或太浅都不行，小学生玩单双游戏能赢过所有大人，最终只不过衡量他对手精明的程度，收藏东西我们一般考虑的是大众智谋，变本加厉地运用人类心机的习惯见解，而这位D部长是位微积分专家。他已考虑到警察局一切精明的搜查手段，避过复杂便追求极简单，这是D部长的策略，而警察局长是从极复杂的收藏入手，因此永远无法打开信件，这个方法正合了中国有一句老话：灯下黑。利用的正好是常人以为不可能的可能。D部长于是成功地藏好了信。即不藏是最好的藏。于是迪潘拜会了部长，用的是部长的方法，很快在卡片架格子里装的旧名片旧信中发现了

写给王后的信。一切和原因一样只是信纸污染和破损厉害,过分肮脏,这种过分没用的东西反而引起了注意。迪潘牢记这封信的特征,把自己的金鼻烟壶放在桌上。第二天迪潘来取烟壶,制造了一个小小的移开注意力的事件:街上爆炸。他用复制得一模一样的信封在卡片架上换下那封真信。而D部长毫无察觉,他会继续勒索王后和那个写信的人。一旦这个威胁的权力消失了,D部长便会在政治上惨败。失窃的信因此而物归原主了。

我们把失窃的信分成两个组:

一组:王后、国王、D部长、信,四个组成要素。

二组:警长、D部长、迪潘、信,四个组成要素。

在两组间发生的事件是一模一样的,但是信已经旅行了一个圆周,循环一周后又回到主人手中。显然信已经循环了一个圆周的思维迷宫,信分别在六个组合要素中循环,最后复位。在第一组中三双眼睛功能不同,国王视而不见,王后注视着视而不见,D部长把握了前两双矛盾的眼睛取得了成功。在第二组中也有三双眼,局长视而不见的眼,D部长注视中的视而不见,迪潘从视而不见中注视到要取的东西。两组场景从功能、行为、目的上而言均是一模一样地重复,但唯一不同的是那封信在移位。这就像一个布局周密的棋盘一样,唯有棋子在盘上漂移。两场景的重复中最重要的是D部长和迪潘两个人思维上的迷宫方式。D部长在逃避一切复杂的思维,在迷宫思维一周后,把出口的位子移到入口,迪潘则是在前一思维上,他再思维一周,以其人之道还治其人之身。我们注意这一系列思维是符合意大利数学家费波纳齐的数列(11235813……)后一思维的频率与内容是前一思维的1.6倍,同时又是前两个思维的总和,凡后一个思维必须包括前一思维的倍数。局长思维是一个基数,D部长思维是局长思维的倍数,而迪潘的思维则是局长部长思维的总和。可见这个思维游戏是成倍地复杂于对方。这特别合乎迷宫的基本性质,第一要重复,第二叠加重复,在无限重复之中入口,之后在循环之中,在出口处重复一个始终,同时部长和迪潘的思维也走了一个叠加重复的循环,仅有一点不同的是思维循环过程中,部长在对局长,迪潘在对部长的过程中运用了反向思维,这个逆转是制胜的关键。这是一个地道的智力迷宫,里面包含的因素有心理的、逻辑的、数列的、反论的诸种复杂要素。可惜百年以来文坛并没有对《失窃的信》作迷宫研究,而是作为精神分析的模本。

事实上精神分析之中也含有迷宫要素。

我们看看拉康的意见,他认为两次信的失窃,正好是一种无意识的重复,而王后信的丢失引起的焦虑,正好是阳物匮乏的象征,主体对他者的渴求,而

这个他者是一个匮乏的主体。失窃的信是他者，菲勒斯中心(phallus)漂移的能指，从一个人转移到另一个人，信在一个错综复杂主体间周游，在这个网络中每个人均获得不同的意义。信在不同的权力关系间斡旋，信便成了一个象征符号。注意，信在文本中的内容并不被读者所知，同时也不必有固定所指，情欲秘密、军事秘密、政治秘密都不重要，重要的是信在关系中流动漂移，是一个浮游无定的能指。

德里达的解构，他放弃能指和所指关系，采用一切文本的性质均是文字的，文字不是由结构传递的，文字是一个敞开的流动，是不断嫁接到其他文字的一个延异(differnce)。王后失信的信息传给局长，局长传给迪潘，迪潘传给我，我叙事又传给读者，一切文字信息均被讲述过了，文字在传递过后都留下各种擦拭的痕迹。这个痕迹便带有各种人与事物的因素，成为我们破解事物踪迹的秘密途径。

霍兰德的后精神分析是一种交往理论，强调的是读者参与文本，将读者置于中心位置。读者的期待与文本自身的抵制正好是一对矛盾，读者对文本的反应会因时因地不同而反应不同。他列举自己从13岁到52岁读《失窃的信》的不同感受。文学是永恒的，读者在变化，读者改变文学。王后一封关于情欲的信失去了，女人失去了阳物，迪潘和D部长争斗类如父子之间的俄狄浦斯式情结，霍兰德读小说时便感到有许多父亲为这封信斗来斗去阴险的、阳痿的、绿帽子的、智慧的父亲，拉康与德里达也是两位父亲，斗争性质一样仅在于陈述方式上的差异。霍兰德的交往指读者与文本的交往，文本不是一个固定实体，而是一个文本与个人交互的过程，可由个人理解与联想来读解文本。

这种由心理和思维所产生的迷宫小说，多少含有非常浓厚的理性因素，因此要具有很多智力的东西才能写这种迷宫式作品。这一范例可以延伸到古往今来的推理与侦破小说。那我们为什么不把所有的侦探小说归于迷宫小说呢？重要的是那些侦探小说只在演示了一个案情发生发展过程，并不含有智力游戏的东西，因此也就不产生迷宫效果。

第二种我称之为花园式迷宫小说。

据说花园迷宫是指驯服的森林。在集体无意识中，森林到那时为止一直是以敌人、邪恶和危险的巢穴的姿态出现的。花园迷宫的树林驯服了森林，它使强者放心，将威胁纳入秩序，将敌对的自然改造成可控制的游园。15世纪时人们开始在新权贵居住的城堡花园里建造一处小道纵横交错的树林，每位大领主的宅邸里都要修建这样一座花园迷宫，仿佛一切权力的合法性

都需要通过炫示自己拥有一座迷宫才能被寻常百姓所承认（《智慧之路》65页，商务印书馆1999年版）。这里将花园迷宫的特征、产生的时间及其功能都说得很明白，我想花园也许还有曲径、分岔、环合、入口、出口等特征，主要因其回环蜿曲，交岔重叠产生的迷宫效果。这方面最典型的文本是博尔赫斯的短篇小说《小径分岔的花园》，我一直不太喜欢这个作品，主要因为理性干预严重，立意表述一个花园迷宫的目的太明显。但博尔赫斯从容精致的叙述是无可挑剔的。故事是这样的：

哈特的《欧洲战争史》242页载：13个英国师以1400门大炮对蒙托邦防线进攻，时间是1916年7月24日，后推迟到29日上午，哈特上尉解释说是因为大雨。青岛大学教师余准博士通过记录。复查提供了始料不及的说明，但说明前两页或缺了。

（这个故事便是余准的证言材料）

……我挂上电话。用德语接电话的是理查德·马登的声音。马登在鲁纳伯格的住处，这意味着我们全部的辛劳都是白干，连生命也到了尽头。因为鲁纳伯格已经被捕或被杀（这是个荒唐假设）。日落之前我也会遭到同样命运，马登心狠手辣毫不留情，是一个听命于英国的爱尔兰人，他有办事不力叛变的嫌疑。如今有机会控制两名德国间谍，抓捕或打死他们，他怎么会放过这个机会（马登抓捕间谍鲁纳伯格时，鲁拒捕开枪，马登自卫打伤了鲁纳伯格而死亡），（因而马登也不会放过我）。我上楼进了自己的房子。我小时候出生在海边，一个花园小楼里，在千千万万的死亡事件上为什么这事都落在我的头上。马登那张难以叫人容忍的马脸，我已骗他只等上绞架了。那个武夫，自鸣得意，把事情弄得一团糟，他以为掌握了我知道的秘密，准备袭击昂克莱的英国炮队所在地方（该地名）。我想象飞机在法国投下了炸弹，毁了炮队，我的嘴巴在击中之前喊出了那个地名，让德国人听到了。鲁纳伯格和我在斯塔福德郡，在柏林封闭的办公室里盼望我们的消息。我得逃跑，我检查自己的物品，仿佛马登在窥探我，我找到的是怀表、四角硬币、拴着鲁纳伯格住所钥匙的链子，链子虽没有用但是一个证物，一个笔记本、一封欲毁的信、假护照、五先令硬币、手帕、红蓝铅笔，有一颗子弹的左轮手枪，枪声可以传得很远，我计划考虑成熟，电话号码给了我一个人的名字，唯有他才能给我把情报送出去，他住在芬顿郊区，半小时火车到。

我是一个怯懦的人，我在实现一个对谁都不会说的冒险计划，实施的过程很可怕。我不为德国干，因为它使我堕落成野蛮国家的间谍，我认识一个谦逊的英国人，可以同歌德相比，我们谈了一小时，我这么做，因为头头瞧不

起我们种族的人。我身上汇聚了先辈的精神，我要向他们证明一个黄种人能够拯救他的军队。我要逃出上尉的掌握，他随时随地会找我。我穿好衣悄悄地下楼，我坐马车去火车站，我要去的地方叫阿什格罗夫村。但我买过了一站的票。车在 8 点 50 分开。我的车厢里有几个农民、妇女、一个青年在专心地看塔西佗《编年史》、一个士兵。开车后，一个男人追上月台，晚了一步，是马登上尉。我要抢先 40 分钟躲过对手的进攻，我把自己当一个死去的人，看着最后一天的夜晚，车在木岑树中行走，停在旷野的地方，月台上小孩证实是阿什格罗夫。有人问我，你是不是去艾伯特博士家，他家很远，每逢交叉路口向左拐就可以到。我给完最后一张纸币上路了。

我想马登可能知道我铤而走险的计划，转头一想，不可能。小孩总让我向左拐，那似乎是找到某个迷宫中心的习惯做法，我对迷宫有所了解，彭冣（"最"的古体）是云南总督，我是他曾孙，他辞了高官后，一心想写一部比《红楼梦》人物更多的小说，建造一座谁也走不出的迷宫，他的工作花了 13 年，但一个外来人刺杀了他。他的小说像天书，他的迷宫也无人发现。我在英国的树下思索那个失落的迷宫，想象各种各样的迷宫，或者迷宫中的迷宫，包罗万象的迷宫，甚至连着其他星球，我在幻想中忘记了追捕，欣赏这美丽的夜晚，一个人可以成为别人的仇敌，但不能成为地区具体事物的仇敌。我突然到了一个生锈的大铁门前，可以看到林荫道的凉亭。我突然明白：第一是微不足道，第二是难以置信。有中国音乐来自凉亭，我叩门，有盏灯笼从深处房屋出来，近了，那是月白色鼓形灯笼，树枝挡住了光，提灯笼的是一个高个子，迎着光我看不清他。他开了门用中文说，看来彭熙很有情意不让我寂寞，你是来参观花园的吧。

他说的是我们一个领事的名字。花园，是小径分岔的花园。那是我曾祖彭冣的花园。我进了花园，回到了儿时的记忆。弯弯曲曲潮湿的小径，我到一间藏书室，认出几卷黄绢装订的手抄本，那是未曾付印的《永乐大典》的佚卷，留声机唱片还在转，旁边有青铜凤凰，红瓷花瓶，一只有几百年的蓝瓶。斯蒂芬·艾伯特微笑打量我，他像神父，水手高个子，灰眼睛，灰胡子，他做汉学之前在天津当过传教士，我坐在沙发上估计马登一小时赶不到这儿。

艾伯特说，彭冣一生令人赞叹，当过总督，精通天文、占星、训诂、棋艺、书法家又是诗人，弃官弃家去写书，盖迷宫，在明虚斋 13 年，他死了，家人要烧毁残稿，一个道士坚持刊行。我说，后人要烧毁是有道理的，那本书矛盾百出。艾伯特说，那迷宫就是象牙雕的迷宫，在漆柜之上放着。这是象征迷宫，时间的无形迷宫，我惊讶是一座微雕迷宫，曾祖说过写一本书，盖一个迷宫，世人

都以为是两件事，实质上它是一件东西。明虚斋实实在在建在一个错综复杂的花园中央，这使人想到实实在在的迷宫。

彭冣死了，在广阔地界中谁也没找到迷宫，两个情况启发我解决这个问题，一是彭冣打算盖一座绝无仅有的迷宫的传说；二是我找到了一封信的片断。艾伯特在泛黑的金色柜子底，几秒钟拿出一张方格薄纸，大红褪成粉红，好字，小楷写着，我将小径分岔的花园留诸若干后世。

艾伯特说，什么情况下一部书才能成为无限，我认为只有循环不已，周而复始，书的最后一页与第一页雷同，才可能没完没了地连续下去，就像《一千零一夜》中的故事。我思索所有的假设，但和彭冣的矛盾对不上，我困惑时，你从牛津给我寄来了先祖的手稿，我恍然大悟，小径分岔的花园就是那杂乱无章的小说。若干后世（而非所有的后世）揭示形象是时间的而非空间的分岔。我浏览了手稿证实了那个理论，所有的虚构小说，每个人都面临几种选择，总是选择一种可能，排除其他。彭冣小说主人公却选择了所有的可能性。这样便产生了许多不同的后果，枝节纷披，衍生不已。方君有个秘密，陌生人找上来了，方君决心杀掉他，自然会有几种可能结局。方君可能杀死陌生人，或被杀掉或二人都平安，可能都死。在彭冣的书里各种结局都有，每种结局是另一种分岔，有时迷宫小径汇合了，比如您来了，某一可能的过去，您是敌人，在另一过去时期，您又是我的朋友，我念几页你听听。

灯光下，他是一张老人的脸。朗读同一章中的两种写法：其一，一支军队翻山越岭投入战斗。因其困难，他们打了胜仗；其二，同一支军队穿过欢庆的宫殿，战斗是欢庆的继续。我听着古老的故事，故事是我们的祖先，复原为一个遥远的帝国，时间在冒险中，地点是西方的岛国。那些神秘的句子：英雄这样战斗，只求杀死对手或死在沙场。

艾伯特说，您祖先不会徒劳无益地玩弄不同手法。13年仅是一些修辞实验。您的国家小说是次要文体，曾祖不仅是写小说，他对玄学与神秘主义偏爱，他关心哲学一些深不可测的问题，但手稿中却没有。我们争论原因。

设一个谜语时，棋是谜底，谜面唯一不准用的字便是棋字。这表明小径分岔的花园是一个庞大谜语。寓言、故事、谜底是时间。这导致了手稿中从不出现时间一词。小径分岔的花园是彭冣心目中宇宙的不完整，但绝非虚假的形象。他认为时间没有同一性和绝对性。时间有无数系列，背离的、汇合的和平行的时间组成一张不断增长、错综复杂的网。在相互靠拢、分岔、交错或永远互不干扰的时间织成的网络中，包含了所有的可能性。大部分时间里我们并不存在，某些时间有你没有我，另一些时间有我没有你，再一些时间我们都

在,目前这个时间偶然光临舍间,另一时刻你穿过花园发现我已死去,再另一时刻,我目前说的不过是一个错误,一个幽灵。没有所有的时刻,因为时间永远分岔通向无数将来,将来我可能是你的敌人。

我感谢艾伯特创新了彭冣的花园。花园里无数人影,忙碌其中,我与艾隐藏在时间的维度里,最后只有一个人马登上尉如雕像一般从小径上走来。艾伯特站在柜前,几秒钟我扣动扳机,艾伯特没哼,倒下了,猝死。

其余则像梦一样微不足道,马登逮捕了我,判绞刑,我取得了胜利,我把那个保密的名字通知了柏林,昨天他们进行轰炸,我在报上看到这一事实。另一消息,汉学家艾伯特被一名叫余准的陌生人暗杀,动机不明,给英国出了一个谜。柏林头头破了这个谜。他知道在战火中难以通报那个叫艾伯特的城市的名称,杀掉一个叫那名字的人之外,找不出别的办法。他不知道(谁都不可能知道)我的无限悔恨和厌倦。

博尔赫斯自称是一个不独创的人,他吸取了爱伦·坡小说的手法,特别受惠于吉尔伯特·基恩·切斯特顿,吸取他作品中的幻想、神秘、象征、哲学思考与不确定性手法。《小径分岔的花园》一般视为他的代表作。这个作品结构有些特别,第一段类如战争史引文,后文全部作为一个证言,这两部分是互证的,企图揭示战争史的倒错,和个人证言中生活经历的成分,余准逃脱马登是战争中的一个实例,而余准去交叉小径的花园是一种神秘的幻想,幻想能作为历史的佐证吗?这里实际提出了三个谜:历史之谜、现实之谜、幻想之谜。这样形成了这篇小说的迷宫叙事。迷宫中首先处理的分岔,哈特解释战争延期,因为大雨,而余准的证言正好相反,这是第一个分岔。马登杀鲁纳伯格,并追杀我,我逃避追杀到芬顿郊区这是第二个分岔。我到阿什格罗夫找电话号码本的人名,却进入了小径分岔的花园这是第三个分岔。三个分岔后,余准和艾伯特进入了迷宫的核心,但这里不是一个迷宫而是一组迷宫系列。

我找艾伯特却找到了研究我曾祖的汉学家,这是第三个分岔,彭冣要写一本书,造一个迷宫,生活中迷宫不可考,找到了手稿与象牙雕,出第五个分岔,两个研究得出祖上的两件事实际为一件事。那部著作的迷宫(叙述的迷宫)第六个为阐释分岔。从书本迷宫的研究,确定了时空核心中的时间迷宫,第七个分岔也为阐释分岔,手稿小说中的核心结束语,杀死对手,或者被敌人所杀,冒险故事的分岔正好是余准命运的分岔,此为第八个分岔,象征性分岔。马登来到花园追捕我,没想到我却杀死了艾伯特,此为第九个分岔,从文本上是一个暗示性分岔。这篇小说的谜一直到最后,周围的人仍在谜中,他为什么杀热爱他曾祖的汉学家。谜,最后仅让那个能知道的人(柏林的头目)

知道，在这个小说的人群关系中，叙述并没有揭谜，仍保持了它的迷宫方式，但它的迷宫特点却是通过九次各种意含的分岔完成的。另一个特点，叙事者总是从历史或现实、人物的实体形象叙述作为导入，然后慢慢抽象出来，逐渐引导到形而上的迷宫核心来。时间之谜是一切历史、人类、现实都不可以逃脱的形式。在时间之谜的表述时是结合空间跟踪进行的，战争场景、情报所、逃亡路上、郊区小村、小径花园、书房，这些地理空间似实似虚，如幻如梦。甚至这个花园的经历是否实有都是可以怀疑的，它仅仅在于叙述者用幻想的形式给余准提供一个活动舞台，有利于他阐释形而上的时间迷宫，艾伯特从中国历史里的迷宫考证，到底和英国炮队攻击德国人有什么关系呢？它仅能从时间维度的迷宫表述一切历史的、战争的某一个偶然机遇，必定在时间汇合或者分岔，表明世界万物不过是时间棋盘上的一颗漂移不定的棋，包括人的生死也是如此，鲁纳伯格和余准都不能例外，他们的死仅在时间的光谱上移前或者挪后了。而艾伯特枪杀至死，正是书中时间之谜论述的一样，时间的某一刻，我在你不在，另一时刻里，或许你在我又不在，各种时间维度里，或我们都在，或我们都不在，没有什么在所有时刻内都是可靠的。从时间本质看艾伯特没有什么死得冤枉不冤枉的。时间是一个推动世界轮盘无形的手，它拨动了所有事物的命运。

第三种是绘图式的迷宫小说。绘图迷宫很好理解，如大教堂迷宫、古代宫殿迷宫，这种迷宫我们可以观看又可以行走。我在《现代小说技巧讲堂》中列举《醒世恒言》中一个绝妙的寺院迷宫例子，这种迷宫写法也许仅有中国独创（参见《现代小说技巧讲堂》227 页的分析）。绘图迷宫当然结合绘画是最真切直观的了解。中国的话本小说一般描写寺院庙宇喜欢采用这种迷宫式方法。中国的八卦图便是一种迷宫图，是一个关于人与万事万物命运的迷宫图。

第四种是内封闭迷宫小说。其典型的代表是卡夫卡的小说《地洞》与《城堡》，表面上看现实中也有地洞，也有城堡，这种表象在这里象征化，进入了一个虚拟空间，文本提供的地洞与城堡我们在现实世界无论如何也找不到的，它是一种意象，一种场景，简单说它是一种幻想中的事物、人与地址。是一种与日常现实剥离开的想象空间。地洞里活动的是一只鼹鼠，实际是虚拟的鼹鼠视角，栖居的洞穴及洞穴中所发的种种可能，它用全部力量与之奋斗的是两个目标：安全与食物。实际是一切生命的最基本本能。活着与保卫自我，鼹鼠式生存不过是人类的大比喻，饮食与匮乏，监狱与避难所，在圈套之中与逃遁，墓穴与居室，这是一个与基本本能绝对矛盾又极为融合的状态，这是一个与社会决然隔离状态的封闭空间（文本提供的），实际是卡夫卡思维状态里

的，即全部封闭的思维心理。

这种内封闭式迷宫，是指抛弃外在客观世界的精确地描写，不提供现实日常生活中的真实细节，模仿的现实主义是文学表现外部空间的世界，这里文学向内转，内化为一个封闭的思维空间，这里貌似现实的客观世界是一个纯想象的幻想世界，且它的空间是不给出路，不作阐释，不提供结果，在空间内的事物似悬置的，漂流的。文本重新创造一个意象群，虚拟了特殊的时间与空间，是最自由的又是最不自由的。在内部循环时，一般在下一句追问里回答曰可能，希望马上来临，但结果是绝望的，在这个空间里一切都是互相矛盾的。《城堡》便隐喻这一绝妙的矛盾主题。其全部的意图在于指向一个无限的边界，但他却选了一个实际的测量员，K 在丈量土地，距离、边界、面积、尺度范围均是 K 的职业化的工作，他测量空间可空间永远无法测量，整个文本在一个巨大的悖论之中漂移。K 想从外部进入城堡内部，从一个空间到另一个空间，他巡视各狭小空间包括小村，呼叫巴纳巴斯，实际 K 在各种空间里奋斗，有意思的是这些空间是扭曲的、矛盾的、边界模糊的，这便使得内空间混淆杂乱，找不到入口和出口，因而也就形成了迷宫，这个悖论的迷宫是绝无仅有的，他以内封闭有限空间去表现无限，在迷宫中去理解无限广阔，因此 K 感到自己比以往任何时候都自由，任何时候都为所欲为，自由到所有的都是出口，他反而无处可去，这就更加绝望了。

我们现在讨论一下内封闭迷宫的特征与写作方法。

首先，这类内封闭迷宫是幻想写作，内部空间看似自由无限，但本质上是变形的、恍惚的、是被锁闭的，但它又是一个拓朴空间，这表明空间的矛盾性与悖论。所以关于这样的空间的描写我们不能采用确定性方法，不能是精确的现实细节，环境应该虚拟。它要求的空间内布局是想象合理，并不需要现实的真实。

其次，这类封闭迷宫是观念式的，象征隐喻的，我们可以视为大观念写作，这就对理念选择提出了挑战，例如卡夫卡表现了无限，博尔赫斯也写了无限，乔伊斯也表达了无限，如果你也写无限，模仿他们，这就坏了。重要的是你在无限中有新的发现，形式上也要有新的特点。观念写作历代以来是最好写的，又是最不好写的。它是对你智力的终极挑战。如果从理念上说，博尔赫斯、卡夫卡、纳博科夫、乔伊斯、福克纳等大师提供的绝不会超过大哲学家的，因此从观念创新上他们是平庸的，一般作家也不要企图在观念上创什么新。那么这类写作的重点又在何处呢？一方面要求我们提供独特的形式去表达它。博尔赫斯是精致的小品，花园式的。卡夫卡是幽冥晦暗的混杂封闭的内空间。

另一方面是我们对某种理念有独特的感受和体验，每个人面对正义、善良、自由都会有不同感受，特别表现出个体的差异性。然后要视觉新颖，立意巧妙。再一方面叙述中构成自己的语言特色。卡夫卡是冷漠疏离的语言，博尔赫斯是精致优雅的语言。

最后一点是把制造迷宫与祛魅结合起来，形成辩证构思。祛魅是在作者与文本深处保留的东西，最深刻的意图一定是否定与启示相结合的，而迷宫仅是一个表达方式。一般说来以迷宫为终极目的写作仍含有某种象征隐喻，纯游戏性极少。这不仅给阅读者提供难度，更重要的是给写作提供了难度。不能为迷宫而迷宫，这样容易写成两张皮，而真正的迷宫式写作要浑然一体。

2.意识流迷宫小说的写作。

这里把意识流迷宫分为一大类，表明它是现代迷宫小说中的一大类别，但我这里却只谈几个问题，补充一下前文，因为我已分了专章讲意识流。

第一，意识流自身即迷宫。这从两个方面说：一方面，潜意识的流动其产生、动力、可能性均不可以在理性上完全预测或逻辑化，这表明潜意识在进入语言前是迷宫状态的。另一方面，潜意识已成为心理状态，可以表达了，例如梦、幻想、下意识等，他仍具有迷宫性质，甚至可以说迷宫的形式也是潜意识的一种形式。这两个前提让我肯定了意识流自身便是迷宫，需要进一步说明白的，迷宫仅是意识流的一种形式（并非全部），意识流所表达的方法和它的内容一样，是多种多样而不可单一化的。例如自由联想、呓语等。

第二，我们假定意识流小说是一种表达意识的前语言状态，未经理性审查和过滤的，未经逻辑推导安排，并非因果联系的语言组织，在这一层面，即非理性层面的精神状态。这个层面精神应该是非语言的，我们知道弗洛伊德的精神结构分三个层次：无意识，前意识，意识。意识状态可以肯定是语言状态，而且是理性的语言状态。最深层的无意识状态肯定是无语状态，我们能直觉感知，但却无可表达，一般说来无意识要进入前意识，才可以用一种形式去表达它，前意识是个人言语层面的，而意识则是语言层面的，我们一般说意识流小说，大体指前意识状态下个人言语层面的表达，因为绝对无意识状态并没有转换为语言形式，仅是直觉中的某个动作，瞬间幻想，或刚萌发的梦境，更可能是某个生理机能的、焦渴、饥饿、性冲动、厌恶、恐惧、喜好，这些局部的单个的属于本能的片断反应，严格说来这些片断还没形成文字表达，仅停留在个人心理，或幻觉状态，只有当这些进入了前意识层面，才被个人言说，才有一些词语来表达它。这样我们肯定的意识流迷宫是记录我们精神结构中的前意识部分。为什么又叫潜意识流呢？这是因为前意识极好的原始的

反应出了无意识的精神状态。这样它不可避免地展示了无意识流的迷宫特征。要理解这一点请参看意识流专章论述。

第三，除了纯意识流的迷宫是无意识自身的特征反应，那些在文学史上，在绘画、音乐上的意识流，更多的应该看成意识流变体，明确说这些意识流在创作过程中依然加进去了理性干预因素，这就表明如下三点：一点，在各类学科中出现的意识流应该视为无意识的变体，因为不同类别的意识流会带上其专业特征，如绘画带上色彩、线条特点，音乐带上声音特点，小说诗歌有文字特征。二点，意识流在大脑里思维化时，它是我们认可的一种观念，一定内容，是在我们的体验感受之中，但我们只要把意识流表达为某一种语言、声音、色彩的东西时，在大脑思维中意识流便是一种思维形式了。三点，除了超现实的自动写作，或严格的自由联想外，意识流的迷宫写作，一定带有理性组织的成分，这样的迷宫具有编织、装饰的特征，特别是智力活动的迷宫，很难说它是纯意识流的，甚至可能是高度理性化的文本。那么我们可把意识流迷宫分为几类：一类是纯意识流的迷宫（自动写作、梦境、自由联想的），这类肯定是极端感性的、混乱的。二类是意识流迷宫变体，这类是加以理性组织了的，如莫莉独白、班吉内心呈示、普鲁斯特的回忆、伍尔夫人物内心展示。三类是意识迷宫，是智力编织的，一种大观念的实践。它可能发于无意识的部分特征，更多的是意识的理性指导。我们今天所重视的更可能是指那些意识流的变体形式。

第四，意识流的写作一定要注意两个方面的把握：一个方面，意识流作为精神特质的东西向外部衍射，这些精神再现我们必须反思，我们表述的精神为何种精神，有个人特质的内在精神特质必须有独特的命名方式，感受和体验的独特性，而不是一堆混乱无用的精神垃圾。另一方面，每个人的精神表述，即那种无意识状态的流动，一定是和本能相关，和集体记忆相关的，也就是说，精神投射物体，意识向性地联通印象，使内部和外部如何有机地统一起来。明白地说是精神的内容如何与外部世界的物质形式融合、一致，成为一种有力的表现形式。如果它是一个迷宫，精神迷宫和世界客观迷宫如何以等号方式存在于文本之中。

第五，意识流迷宫写作我们可能掌握了它全部特征，也可用多种方式去表达。其间极为重要的一对矛盾关系可能成为我们写作之中的重中之重。那就是所谓迷宫我们一般都理解成一个固定的封闭的空间，它一定有一个时空存在方式。而意识流决定了它的性质是运动的，它的流动是指一切人物、事件、物体、词语、梦、独白、无意识的流动，带动了意识流迷宫的一切要素都处

于生生不已的运动姿态。说白了，在意识流的迷宫里的一切事物都不能停下来，每时每刻每个句子都会指向下一个目标。形象地说，每个词语都成了追逐的对象，同时它在追逐别的词语，它不能是一个静态模型。这个流动我们必须给它一个叙述上的形式。而每一个文本的叙述形式又是绝对不一样的。

关于意识流迷宫小说我这里说了五点，实际也是对意识流一讲的一种补充，我这里没有专门抽出文本来分析，因为意识流的经典文本很多，我也介绍了不少，这里重点提出三本小说，作为实例补充。它是乔伊斯的《芬尼根的苏醒》和福克纳的《押沙龙，押沙龙》。极为重要的是贝克特的长篇小说《是如何》，由四个部分，一千多个碎片组成。

三、后现代迷宫小说的写作

如果用一句话来表述，所有的后现代小说都有迷宫式的特征。这与现代主义小说中的迷宫特点不一样。现代主义的核心是追求自我意识的展露，是一种意义的表达，在现代主义中小说与诗歌可能部分地追求了迷宫形式，但它在本质上在文本里会找一个意义的出口，因此现代主义文本的迷宫是可能读解、阐释的。其绝大部分现代主义文本并不采用迷宫形式，因此现代主义迷宫是好理解的。

后现代从根本上是反本质、反意义的，是对过去一切的解构，所有的整体都被粉碎成无意义碎片，因此后现代并不按意义构筑迷宫，这样迷宫便具有了纯粹的游戏性。这个根子在哪里？话得从 1927 年说起，德国物理学家海森堡提出了测不准定理。过去经典物理学相信世界物质是确定的，可测量的，物质内部是致密的实体。但在 A 原子对撞下原子是空壳状态，围绕原子核运动的电子是粒子状态，又是波动状态，它们的角动关系永远不可能准确测量，因为电子在运动途中是跃进跃出的，你固定位置的一个测量角度，那么运行中的电子便不准确了。如果确定了电子移动的频率，速度作为准确度，那原子核位子便是不准确的了。这个测不准定理，为普朗克常数 h，测不准定理宣布了物质世界所有物理量原则上可以同时确定测量理论的失效，测不准成了物质的基本属性。物质不能准确测量那也就表明了我们对事物是不能准确表述的，物质的非确定性，提示一个深层原理：迷宫即事物的本性。

这个原理导致了所有后现代写作均不给你一个终结性的解。在回答人与物的起因或后果时，都是悬置状态的。不确定性是世界给一切事物的最终签名。

后现代小说的迷宫性质是本体的，是全方位的一种渗透，我们可以说后现代迷宫结构、后现代迷宫语言、后现代叙述迷宫、后现代人物迷宫、后现代故事迷宫等，现在我们分头叙说后现代迷宫特征和写作方法。

第一，后现代小说迷宫结构。先说迷宫结构，乃居于后现代小说中一种最普遍的现象便是迷宫结构。考查其原因恐怕一方面是由后现代对世界事物总的观念所决定的，后现代是反个人主义的，强调自我与他者的相似性，与世界事物的亲和性，我们与人和事物是由各种内在关系建构起来的，因此相信多因多元论，个体的现时反应总是对过去生活的反应，习惯由此而来，重视过去与自然便带来了他们对现代性激烈的批判态度。表现一种对未来的期待。人比一切事物都有其可变性，又具有自我设计能力并指向一种终极存在。但消极的后现代可能更相信一种世界的无奈与个人的宿命论。这些理念决定了后现代小说不再采用单一元素、单一线索、单一原因来处理小说中的元素，而是采用多因复合的方法，用新的学科词语表述它是混沌的、复杂的、非线性的理论来建构后现代文本。这从根子上决定了后现代结构是迷宫式的。另一方面，后现代是由建筑设计而兴起的一种理念，这表明后现代极为重视空间，在此基础上而形成思维特征是一种空间漂移状态，是一种无序状态，是一种多元思维。那么迷宫结构实际由迷宫思维来作为基础的。再一方面，后现代相信人与一切事物的关系，乃是复因的，是建构的。世界也是由我们建构的，或者世界本身由它的神秘因素所建构的。这正好也是迷宫最核心的特征，迷宫是世界一切事物的本相，它是各种因素与关系所建筑的。这只要考查世界宇宙，它自身便是一个迷宫结构，我们把人的内部结构解剖，置于微观分析，人的生理解剖也是一个迷宫结构。如人体的螺旋体、脑内神经末梢、基因排序都是具有这种迷宫性质。也许还有一方面原因，那就是后现代特别重视最新的科学原理，采用科幻方式的写作，迷宫结构实际也对应新的科学规律。这四个方面原因便决定后现代文本必然采用迷宫结构的方式。

我们以托马斯·品钦的创作为例，他的所有小说都具这种迷宫结构。包括他的短篇小说《熵》。小说讲的是 1957 年 2 月在华盛顿的公寓里发生的故事。以上下两层作为分叙空间，楼上 54 岁的热动力学家卡里斯托和女友奥芭德用七年时间做成的恒温试验室，怀中抱着小鸟，他向女友讲述热寂原理，发现室外连续三天恒温 37 度，标志热寂产生，小鸟是他们抵抗熵化的试验品，证明热寂完成。楼下是肉球马利根、公爵、罗亚斯、文森特、帕科一批垮掉了一代在疯狂地派对，他们与天使四人乐队晚会进行了 40 小时，天气没任何变化。索尔从三楼窗口爬进来说，他和妻子米丽娅讨论信息理论，无法沟通便打了

一架。卡里斯托为封闭系统,摇滚乐队为开放系统。全文八个部分,各写四个部分,同时在上下两个空间对衬发生。卡里斯托讲述熵理论,马利根乐队印证信息理论,派对进行了三天,实验室也有三天,最后确定外部与内部的统一在 37 度,黑暗与永恒静止,熵完成,所有人无可逃遁。我这里将小说条理清晰化了,你可以看出表面结构为上下两个空间,相互映衬,其实结构的核心在熵,在熵化的那个过程。

熵为热力学第二定律,德国物理学家克劳修斯发现并证明其定理。热力学第一定律为能量守恒,宇宙中的物质能量既不增多也不减少。是一种守恒状态。但熵告诉我们物质不灭,但物质在转换为它种物质时,其能量处于耗散状态,物质没灭,但不能复原,例如纸与木柴烧成灰,但灰不能复原为纸和木柴。但燃烧过程中物质能量(热)充肆于宇宙间,熵化必然增大,物质总有一天会耗尽,宇宙总能量便会保持总的均衡状态,熵的最大值,便是所有能量处在平衡态。这是说熵在宏观上,指一切自发过程总是一步一步地向着平衡态变化的,同时系统的熵也在一步步增大。当整个宇宙或各系统达到平衡态时,这时熵也不能再增加了而达到了最大值。熵越大便说明越接近平衡态。这表明熵是系统接近平衡态的一种度量,这个熵化过程并不是线性的,发生一事物上,而是所有事物都在熵化过程,经过漫长的周期,熵的最大值便是热寂的完成,整个物理世界便处一种永恒静止状。熵化成了品钦的所有小说的内在结构。因此我们可以说熵结构也是迷宫结构。

《万有引力之虹》以第二次世界大战为背景,德国 V—Z 火箭对伦敦闪电式攻击, 每次被击中的目标均是斯洛思罗普与某个女人发生性关系的地方。斯洛思罗普是美国军官绝不会是德国间谍, 他发生性关系是受生理冲动而产生,那么这些被击中的地方也就不会是战略要地,性交和导弹射击目标二者有什么神秘的联系呢?这成了情报机构的核心任务。对生理和科学的考察后都不能正确解释,英国统计学家发现根据普阿松分布公式绘制的火箭弹着点每次与斯洛思罗普性爱地点不谋而合很可能有某种数学的联系。研究者还发现他有直觉的预见能力,每次都在火箭打击之前安然脱险。弗洛伊德心理专家认为,他头脑中有一种动力把握能够控制火箭的制导系统。他要让火箭每次攻击他的性爱地点,是因为他潜意识中有一种要消灭自己性对象的强烈冲动,一位巴甫洛夫专家以条件反射理论来解释。斯洛思罗普小时候曾被德国化学家作为实验对象, 这位化学家用一种神秘的刺激物使他性器官勃起,刺激源是化学家制造的某种塑料的气味,就是这种塑料后来用于德国的火箭技术上。但这个实验是 20 年前的事,而 1939 年则排除了新材料气味作

为刺激源形成反射的可能性，小说中明确说，在斯洛思罗普发生性爱后2至10天内，超音速从数千里之外飞来火箭，那么火箭如何在两天前便与性构成条件反射。这种种科学的解释都无法回答火箭真正射击目的地的原因。

在德国方面，发射火箭的德国少校韦斯曼是一个变态的同性恋者，还是一个性虐待狂，他控制着年轻漂亮的士兵，还抓住美丽的女间谍卡杰不放，施以性暴力。卡杰和斯洛思罗普发生性关系时，她美丽的脸与身体向动物异化，盟军首领老将军却愿意躺在卡杰脚下被抽打得鲜血淋漓，韦斯曼恋童癖，长期虐待发泄使少年完全物化，最后变成了韦斯曼装入火箭的人体导弹，发射到对方的攻击目标中。这部小说极为混乱而复杂，全书四个部分共73个场景。一部分，耶稣降临节前人们的焦虑和希望。火箭轰炸斯洛思罗普的做爱地点，各情报机构研究这种奇异现象。二部分，戈森赌城度假的间谍战。三部分，夏季，美军占领的德军基地，斯洛思罗普少年时被化学家做实验。耶稣显圣容时原子弹在广岛爆炸。四部分，各种暴力的对抗集会，这部书中出现的各种人物有400多个，涉及到政治、社会、文化、人类、军事、物理、化学、数学、艺术等几十个学科，文体上有小品、故事、哑剧、对话录、工具辞典、喜剧等众多体裁。整部小说写得迷离恍惚，混杂无序，遍布了神秘与荒诞，同时充满了象征隐喻、双关、套话等多种修辞术，利用文字谐音、同义做各种游戏。

品钦的另一部小说《叫卖第四十九批》，中译本有上海译文出版社版。小说写加尼福尼亚有一个巨大产业的富翁皮尔斯·尹维拉雷蒂去世后留下一大笔遗产，他生前情妇欧底帕·马斯太太作为遗产执行人。马斯调查遗产时便陷入了迷宫，没有人知道尹维拉雷蒂到底有多少遗产，在圣纳西索市财产便无法估计，马斯还发现所有线索几乎都与一个庞大的地下邮政组织有关，叫特里斯特罗。她通过WASTE名称用弱音邮递喇叭作为秘密邮政标志和传递方式，来破坏和颠覆美国官方邮政，实现他们的无声的特里斯特罗王国，同时所有的线索也同尹维拉雷蒂的产业有关，这些无限复杂的线索相互有什么关系，各自代表什么，谁都无法下结论。

尹维拉雷蒂是美国上层社会的一个人物，他与别人合股经营，产业内幕只能是一些印象与碎片，生前和马斯欢乐经常给她打电话，但不知道电话来于何处，他的声音变幻莫测，黑人腔，斯拉夫腔，还有德国军官的口气。他的面貌模糊朦胧，像一个幽灵无处不在地控制社会，化为一股至高无上的无形力量。与之相关的“特里斯特罗”是一个地下活动的组织，在黑暗中，路边会显出清晰的标志，在酒吧厕所上有一只塞着口的驿车喇叭作为地下组织记号，次日去又没有了，那些路边垃圾箱也是信息传递渠道。马斯是一个普通姑娘，

希望爱与被爱，保持友谊与情感的交流，她顺着遗产踪迹追寻也是在找到感情的踪迹，没想到那是一个无限复杂的迷宫。她感到深陷在尹维拉雷蒂的网中，隐约感到那个符号在包围她，随时都和特里斯特罗发生联系，这种混乱如同熵慢慢地趋向无限大，毁灭了一切秩序，那种极端混乱中她分不清真实与幻想，夜晚与梦境，在这个封闭的系统中到处都是那种弱音小喇叭，邮政传递的阴谋，努力读解和破译剧本《信使悲剧》，可复杂性不在剧本，是在复杂这一事实的重要，导演鲁道夫·德里布莱特提供了某种希望与光明，但她自身却带走了所有的意义。

马斯作为遗产执行人不断地追寻遗产与尹维拉雷蒂的踪迹，犹如一部侦探小说形式上是不断寻找线索以揭示真相，可是每一次揭开一个线索，只会让线索增多，清晰后果反而模糊神秘，由一个神秘又导致另一个神秘，你越是了解确切的事物，事物便更加不确切，简单事物变得复杂，明确的人物变得模糊，透彻的现象变得灰暗，这个文本追寻的一个目标与对象永远是无限延异的，缺席的，每一次跳跃都会造成一次真实的缺席与下一目标的期待。线索是分岔的，无限漂移的，一切都是没有终结的迷宫，包括主要人物也是如此，尹维拉雷蒂几乎捕捉到他实质状态的东西，他丧失了自我确证，没有个人，特征不停地迁移，这个与他的另一部长篇小说《V》的符号人物 V 一样，被彻底的符码化，我们可以把 V 和尹维拉雷蒂这两个人物视为迷宫人物。

我们现在总结一下迷宫结构的特征：其一，表现是多线索的重叠，小说《V》中分了三条明线和两条暗线，主要线索以普鲁弗思为代表，另一条线索是斯坦西尔始终在寻找 V 之谜。第三条线索若明若暗地出现，它是 V，变成多种身份在文本中出现。第四条暗线是人们均在经历一个熵化过程。第五条暗线在寻找 V 的进程中暗含人类生活的量子理论。这五条线索不断重合不断分岔，五条线索中的事件有时断裂，有时联结，或者找不到可靠的结果，使线索、事件、故事均在扑朔迷离之间，我们把这些线索比喻成文本迷宫中错综复杂的路径，在小说中没有一人一事走向了明确的终极目的。其二，在整个结构迷宫中有一个极为重要的缺席，是这个缺席构成了整个文本结构的关键。《万有引力之虹》中德国导弹为什么击中的是斯洛思罗普每次做爱的地方，所有线索都向这儿汇聚，但文本不提供终极的解。《叫卖第四十九批》中尹维拉雷蒂刚进入小说，他便是一个缺席，马斯太太全篇都在寻找与他相关的材料，但所有线索都是纷乱无解的。这三部小说的缺席刚好是三个文本的内驱力。用句最明白的话说，我们做一个游戏，我藏了一个你要找的宝贝，可是你永远也找不到那个宝贝。那我们也就只能永远在迷宫中寻找。其三，文本

中的一切元素都是交错的，时空是交错的，人格也是强制性错位，故事情节混乱而交叉，这种错位造成的混乱是不能用正常秩序加以梳理的，它是结构的，也是内容的，这从本体上强调了世界本身的混沌性和不可知性。其四，每一个后现代文本的迷宫结构都会有一个重大的理念在支撑着它，或者是对秩序的反抗，或者是对非存在的追问，或者世界本身是神秘不可知，或者表明世界事物是在关系中建构自身的，或者世界是非确定性的，或者人与事物的联结是复因决定的，或者我们找到的正是我们丢失的。这种理念是隐藏的象征性的，几乎是不可用逻辑语言清晰地说明白。

这给后现代文本的结构创制带来了极大的难度，因为它不可能依傍现代主义之前的任何经典结构模型，从本质上后现代结构正好是反一切传统的结构模型。在后现代写作中，结构可能有预先设计，但绝大多数是在写作途中随机性的、语境性地构成结构的新状态，例如我们可以想象传统的迷宫结构是圆形的，或者是方形的，有形式规则的图形，而后现代是不可以给它规定一个现存的模型，如果它自身出现了对称迷宫，或不规则性的几何状，或始终都是散乱的漂流状，那就只能根据文本语境而形成的那样，作者与读者都不可以强行地去改变它。每一个后现代文本结构都是自我生成的、自足的发生系统。

在后现代文本中，无序的混乱与错位已成为它的重要美学特征，其中迷宫结构是极重要的组成成分之一。这里注意一对矛盾，在现代主义以前的创作均是精心地构筑它的结构模型，特别是长篇，而后现代文本是不能留下那种刻意与精心的设置，使结构中规中矩成为一个理性模式，而应该自由散乱地使那些非理性因素随机地进入文本，迷宫结构总有一些出人意料的东西，神秘而不可测的东西。

第二，后现代小说迷宫语言。迷宫语言是与过去传统语言绝对悖反的一种状态，甚至包括现代主义的文本。传统写作中强调的是语言对事物的模仿功能，是一种表达情绪与感觉的精准程度。对语言的要求是，简洁精炼，准确生动，合乎语法逻辑的规则。后现代写作自身的支撑理念变了，世界是非确定的，没有唯一的真理与本质，反对标准化与神圣化，无序与混沌是这个世界真正的隐秩序，这便决定了语言具有迷宫性质。另一方面，后现代写作说到底是一种思维，一种漂流的发散性的思维，这种思维与个人精神处于放射状态，无意识状态是相联系的。因此后现代小说语言绝不能规律化逻辑化，这便使得语言具有迷宫的性质。

俄罗斯作家哈里托诺夫的长篇小说《命运线，或米拉舍维奇的小箱子》的

故事发生在十月革命前后和20世纪70年代一个边远闭塞的小城里:斯托尔别涅兹。一位客人来到米拉舍维奇家,两位大学同学一起聊天,主人妻舒罗奇卡沉默无语,客人带了一只贵重的小箱子。三个人曾有不寻常的经历。舒罗奇卡是漂亮的农村姑娘,头痛病无人能治,巫师说她有特异功能,她的惊人的预言能力屡试不爽。客人当时是医科大学学生,带她离开父母到了莫斯科并托付给同窗好友米拉舍维奇照看。米与舒相好成家,医生从此失踪,许多年后他带着小箱子来找米拉舍维奇,并表明已患重病了。师院讲师利扎温20世纪70年代为写博士论文知道了内情。他的论文研究的是20年代同乡作家,他最喜欢的是波格丹诺夫。当时在莫斯科走红的小波格丹诺夫正是米拉舍维奇,可某天却突然消失,从档案里才知道他去与医生汇合,拿到手提箱却被捕了,警察从他的小箱子里找到了手枪、爆破装置和一些秘密文件。他无证件只供认1884年出生,名叫米拉舍维奇。是在尼古拉站车捡到的这只箱子。他被判流放涅柴斯克三年。出来后回到小城妻子失踪了。他住到富翁甘申的庄园从事园艺,为糖果厂设计糖纸,在糖纸上设计各种图案,小诗、格言、农谚,大受顾客欢迎,在糖果业上发达了。1914年甘申突然自杀。1926年以来米拉舍维奇的情况不明。1965年藏书家谢梅卡回忆曾遇到过他。利扎温终于在档案馆找到那只小箱子,打开一看全部是用糖纸写的手稿,利扎温便整理了这部书稿。于是便有了现在这部书的全部内容。

《命运线》这部长篇小说结构混乱,情节支离破碎,有意地呈现为一种杂乱无章状态,我们只能从纷乱的线索中去找两代人的经历,他们的生存状态及命运发展是扑朔迷离的。你千万别相信我整理的故事梗概,那是费尽心机后逐章逐节地提取出来的东西,而全文不过是一些散乱的碎片。我们看一些局部的语言。

> ①门在背后砰的一声关上了。院子中间融化了一大汪水。板棚旁堆着度过一冬天的劈柴垛。马儿在卵石路面上发出短促的蹄声。……黑胶皮套鞋的广告,带着标题上的细腿字母,在墙板上忽闪。
>
> (《命运线》第46页,漓江出版社2003年)

> ②妇女像太阳躲进云层之前轻轻袭来的一阵微风
> 纸散落在桌上,墨水滴下来
> 耳朵贴在地上,墙上,树干上
> 瞧,瞧,你已经很近。……

木筏漂浮着，我们登上木筏舵手等着我们。……

我伸出手——这什么时候有过？于是一只手掌扶着我的手。在运动开始与结束之前容得下什么？

……

中间被切割，有如在电影胶片上那样，结尾已经安排好。

手指骨透过已经冷得发青绷紧的皮肤呈现白色，没有耳帽，大氅不是本地的，对于我们的冬天它太单薄。

……

寒战使屋顶和钟楼发抖

惶恐不安天空下的乌鸦——凄惨合唱曲的拙劣模仿品。

（《命运线》第 93 页）

③水晶的、透明的圣骨匣，整个儿从里面发出光泽，只是没有任何可能满怀感情地站一会儿。你来不及匆匆喃喃地说上句什么，就此而已。

不言而喻，一俄里半的队列，不比从天涯海角——从各个国家遥遥那么长，全部需要什么，全都在背后不断地催促：快走。

一件事该诉诸素描方式，另一件事该立体地看，你向谁呼吁。

（《命运线》第 115 页）

④苍白的幼芽展开睫毛，在秆茎上张开有视力的眼睛。

难道我们感到的只是阴雨天气，只是肉体的刺痛或灼伤？

风儿从地方的粪肥内刮起，这种痒酥酥的感觉经过毛孔，渗入我们全身，流入发际。

液汁顺血管而上，变得鲜红而灼热。

理解的恐惧。

疼痛的词语。

……

（《命运线》第 136 页）

⑤人体的一半从大圆桶里露出。厚嘴唇上挂着怡然自得的微笑。

皇帝在撒有芒香的玫瑰花瓣的大理石游泳池里，难道能感到更大的满足？

黄蜂在灼热的花钟里。细腻的花粉在雄蕊里。

蜻蜓透明的翅膀和身上铁锈的痕迹。

你是否能看到树和不当幸运儿?

天空明亮,由飘入烟雾弥漫的林中斜阳的物质所制成。

阳光穿过未洗过的窗户——有如穿过未净化的家酿的酒瓶。

唾沫的葡萄嘟噜。

茶炊——非欧几里德空间的主人。

小勺碰撞杯子的叮当声。

糖果纸的沙沙声

天堂般的甜味

生活的瞬间

生活的瞬间

生活的瞬间

订数 1500 份

多来点,如果想要。

(《命运线》第 147 页)

例一似乎是并列了几个点状事物。例二好像是一个人感觉中情景。例三是两个事物之间的间歇。例四是一种体验中的情绪。例五是事物之间没有逻辑关系的拼贴。这五例到底是什么意思我仅仅能作一种猜测,它们像拆散了的珠子每个句子都很独立,但彼此间毫无连贯,即使它们组成了一个语段,你仍无法找到这一段话在文本中的结构作用。但它又是一个个很有诗意的语言片断。

最典型的语言迷宫是贝克特创造的,他的小说与戏剧都是语言迷宫。迷宫句子的典型方式我们前文已经举例,这里再补充一例:

只有这个嗓音存在,发着声响留下痕迹。痕迹,它想留下些痕迹,是的,就像空气留下的痕迹在树叶中,在草中,在沙中,用这个它想创造一个生命,但这很快就结束了,不会有生命,不会有过生命,会有安静,空气在永远凝固前还颤抖一刻,一颗小小的灰尘掉下来一小会儿,空气,灰尘,这儿没有空气,也没有什么可以创造灰尘,可以谈论时刻,一小会儿,这是为了什么都不说,但是这个嗓音使用的就是词语,它一直在谈论,它还将一直谈论,谈论不存在的事,或者在别的地方存在的事……但是,这

是空的，没有一粒灰尘，没有一丝风，只有它自己，它徒劳地运动，什么都没有被创造。

（《看不清道不明》第346页，湖南文艺出版社）

这是贝克特的一个中篇小说，叫《无所谓的文本》，这部小说的语言全部都由这种似是而非的自我提问又自我否定的话语方式构成。这种方法后来被布莱恩·麦克黑尔称之为：自我消除叙述法。这个标题也体现了自我否定的特点，文本当然是他自己的，在前面他加的定语是无所谓。我们说一般文本均是有意义的，它要求语言在推进途中出现新的人物、新事件、新的意义，这样语言才可以是连续地推进，组成一个意义的整体，他说无所谓的文本，实际他已含有对意义的否定陈述。不是意义的展示语言，在读者来说当然是无所谓文本，但在贝克特来说，他是调侃一下，反讽一下，从本意上不会认为是一个无所谓的文本，但他又确实采用了一种无所谓的自我消除叙述方式。

第三，后现代小说迷宫叙述。后现代小说叙述主要是元叙述，我们说过元叙述本身就是一种变形叙述，同时它也是迷宫叙述。我们对客观事物其实原本只存在叙述，无论它繁复与简略，模仿或表现，我们只要把事物呈示给读者这就够了。但却出现了关于叙述，这个叙述并不指向客观事物而是指向了叙述。这便有了元叙述：关于叙述的叙述。这就有了一种对叙述态度的陈述，自然会是一种迷宫特征。关于元叙述迷宫我们可以参见《元叙述》一讲。这里重点讨论另一种情况：叙述空转。叙述空转是什么意思呢?叙述空转是指一切叙述活动在进行中，但叙述的起点与终点处是归零状态。叙述本是一种推动、展示事物的行动过程，这个行动过程我们称它为母题形成，以此而构成情节，有情节的叙述便形成了我们所谓的故事。如果叙述一味展示行为过程并不提供行为的意义，不构成母题，那么情节便不能形成，我们便可以断定这种叙述是反故事的。如果叙述不仅不提供意义，甚至是反意义的，前一个叙述程序出现后，后一个叙述具有取消否定的方式，那么叙述便会出现归零。还有一种情况，是并不用后一叙述否定前一叙述，而是不停地重复，或者顾左右而言其他，抑或采用叙述分岔的方式，使前叙述永远处于悬空而没结果，这几种方式都是对第一个叙述提出的挑战。其结果是这几种叙述场处于漂流状态没有行动的延伸，没意义的连续，这实际是一种无果叙述。我们可以叫这种叙述为空转叙述，其实质也是迷宫叙述。英国小说家M·托马斯的《白色旅馆》可以视为一个典型的迷宫叙述。全书共分为六个部分，主人公安娜（丽莎）第一章是一首超现实主义的诗作。在全书中是与后面各章构成互文，安娜无

所不知地自由幻想，长诗四个部分分别暗示了生存与精神的经历，这首诗的结局和全书的结局保持同一。第二章以日记形式，安娜用回忆、梦境、想象等方式在意识中找回各种经历，各种奇特的现象为什么产生，她精神上的危机状态，同时以明信片方式暗示白色旅馆中老护士、秘书、神父、日本侍者、裁缝、少校、钟表匠、植物学家、银行太太、经纪人、男孩、夫妇、面包师妻子、推销员、歌剧演员、律师、妓女等人物与安娜构成互文及白色旅馆状态。第三章叙事者对安娜荒诞不经的故事进行精神分析，指出白色、洪水、火灾各代表的象征含义。第四章采用第三人称叙述，安娜揭秘性地告诉人们，精神分析探讨了我复杂深层的病因，但是过去提供的病态材料要修正，存在许多骗局，《唐璜》是一部早就写好的文本。第五章是托马斯与迪娜合著，通过女主人公惨淡的境况，批评了精神分析理论，她的特异功能仅能预见自己的苦难。第六章。再现一二章中的人物莱昂斯中尉，出现了黑猫、乌鸦、玫瑰、松林等各种神秘意象。一到三章强化丽莎，使人物形象突出鲜明，可在四到六章中又让人不可理解，她全部生活似乎在一种强制性的精神错乱之中，她的生存与精神都走了一个下降的曲线，呈示为一种坠落感。前半部丽莎经历与她在巴比亚溪谷被纳粹杀害并没什么联系，她的特异功能对自身苦难的预见，一定意义上说是一种无意识的直觉，暗含着痛苦也是双重制造的。这是对《白色旅馆》的一个清晰的梳理，我以为这部小说分别的六个部分均为同步结构，六章之中可以相互为文，既是相互映证叙述，又是相互抵消叙述。揭示了文本内深层的矛盾，这才使得文本没有一个准确的叙述结果，如果说有结果也是一种叙述上的橡皮擦，留下的痕迹正是反叙述的。白色旅馆是什么？实际也是一个迷宫，许多人物在其中消解叙事。开篇是安娜幻景式的逃亡，神秘而来神秘而去，丽莎、柳芭、万尼亚、索尼亚这批人物也都神秘地遭受其厄运。丽莎这个人物也是活在迷宫之中：

> 她像是在梦中行走，原本提着一只罐子要进厨房，却游荡着走进了卧室，又把牛奶倒进筛子，还以为那是平底锅，她不知道该怎么办，身边也没有一个帮她拿主意的人，没有一个她觉得关系密切到能谈起此事的人。
>
> （《白色旅馆》181 页，上海译文出版社 2003 年版）

安娜随时处于精神幻想状态，她的病态，她的特异功能表明了这个人物的神秘，于是随着这个人物的一切叙述也是极为可疑的，这个人物实际上也是个迷宫人物，弗洛伊德为她作精神分析治疗，探寻了她深层的精神创伤，她

也认为治疗了她的心理疾病，然而她却说提供了许多假材料，那么前几章的叙述，即精神分析叙述均为伪叙述。综合起来看这是一部迷宫小说，它的迷宫是和它的迷宫语言、迷宫结构相吻合的，事实上这个文本有许多局部的人物交流，事件的推进是明确无误，可当把握文本整体时你又会觉得这是幻觉文本，我们能够说清楚的东西，正好又使整个小说迷乱起来。包括主人公安娜的生死都是可疑的，小说最后象征性地表明她的疾病消失，又获得了快乐去做护士，但最后一笔又转回过去，又莫名其妙地不自在起来。丽莎是一个不确定人物，连苦乐都不能准确地感知和判断。这种矛盾表述笼罩整个文本。

后现代迷宫小说比较典型的还有巴塞尔姆的《白雪公主》，巴思的《喀迈拉》、《羊童贾尔斯》、《书信》，布劳堤根的《西瓜糖》，霍克斯的《第二层皮》、《情欲艺术家》。在法国迷宫的方法最为新小说作家格利耶和布托尔喜欢，格利耶迷恋空间迷宫有小说叫《迷宫计划》，布托尔的《时间表》实验一种时间迷宫，西蒙的小说本身是一种语言迷宫。另外还有部分拉美小说家醉心于空间与时间实验的小说，其风格也是迷宫式的，例如科塔萨尔的《跳房子》(1963年)，莱萨马·利马的《天堂》(1966年)，多诺索的《污秽的夜鸟》(1969年)。最后要补充说明的，后现代迷宫小说不仅仅是一个局部的方法，也不单是一种文体，重要的它是一种思维方式，是一种重新看待当今世界事物的一种现象。因此，要学习后现代迷宫小说写作的方法，就不是一个语言上的修辞技术了，或者找到某一种模式就可以了，甚至认为我们颠倒错乱一下时空便可以。任何一种外部方式的简单变更都不可能掌握后现代迷宫小说写作。第一，我们得要有后现代的思想理念重新审视我们的世界。第二，我们得从新科学的当代发展来认识事物最根本的属性。第三，我们必须得比以前任何一种流派更为激进地反抗传统，不能继承过去任何模式化的东西。第四，才是我们深入地对一个文本结构、人物、语言等方面地把握。第五，后现代写作似乎是一种最理性智慧的写作，同时又是极为敏感灵动的非理性写作，否则，强行地外部学得一星半点技巧，那不过是依葫芦画瓢罢了。

四、含混的特征及方法

我们在研究含混时多少有些尴尬，第一，在燕卜荪之前并没人重视过含混。第二，在含混的讲座中，传统意见多把它当作一种毛病。第三，含混作为一种类型被新批评家作为一种批评方法而不是创作方法。第四，含混一直作为诗歌的方法而不是小说的艺术。我今天把它作为一种小说方法讨论似乎比

我们讨论其他的技巧要困难得多,因而也只能提出一些肤浅的概观。

1. 含混的理论前提。我们在讨论含混的时候一定要确立一个准确的前提,那就是我们在哪一个维度谈含混。例如其一,我们可以从语言意义谈含混的语义产生。其二,我们可以作为表达方法,它则是一种修辞术。其三,我们在文本研究中有一个作者、文本、读者的差异关系,含混又是一个认识正确与谬论的调节器。其四,我们可以把那一类吞吞吐吐,啰啰嗦嗦,混乱无序,支离破碎的文本统称为含混,那么含混可以称之为文体。其五,我们还可把我们文学艺术的一类非确性的表达,包括结构、意义、叙述、语言上作为一种表达风格,这是一种很私人化的特征。

因此,我们无论讨论含混和使用含混都必须在一个语境中确立一个目的,我们要干什么,达到什么目的。这就不得不从语言的意义产生开始。

例如我们说,结婚的是一个女人。这句话看起来非常明确,但在不同语境中会有各样的含义,如果我们不加以限制,那么它至少会产生如下几种含混。

(1)在现实活动进行中的一个人。(春艳刚刚出嫁。)

(2)想象中的某个形象。(安娜为婚姻生活苦恼。)

(3)退回到法定登记的任何一个性别。

(4)在某种特定规则约束下的契约合同(两个女同性恋者结婚)。

(5)我们把这句话作为暗语、玩笑而涉及到对一个人的评判。

(6)以一种语法功能、结构、定义来限定一个人的性别。

(7)不同的文化环境、习惯来确定一种人的行为方式(抢婚,走婚)。

假定我们把结婚的是一个女人这句话再简化一下为:结婚的女人。这是再明确不过的一种表述,但它仍然是含混的,至少它可以出现如下几种情况:

(1)表明春艳正在结婚的过程中。

(2)表明安娜已经结婚过了,婚姻成为一种问题。

(3)表示和女人相处的一种方式。

(4)表示另一个人对结婚女人的一种态度。(贞洁性质)

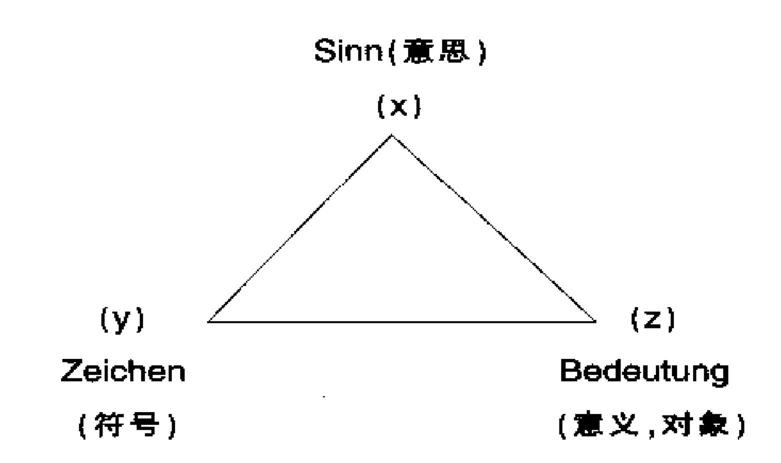
(5)表示一种法律关系下变体(通奸,强奸)。

在语言活动中,我们只要确立一个词语的含义,或者它的组合方式,便会产生一种与原事物有差异的意义凸现。因此我们要给任何一个概念、范畴(词语)准确的含义,我们就得重新解释一遍,这个解释便是使词语回到事物本身上去或描述、或辨析、或对比、或限定均是在事物自身的活动上来下结论。因此我们定义一个词语,使它准确化,最基本的便是让词语成为事物的退还物。

退还物是指将词语重新确立一个事物起源的语境来作本初的阐释。不要小看了这个退还物,所有词语在退还物的过程中,它的意义便会清楚地显现出来。

从退还物的关系看,任何词语都是抽象的,这也表明任何词语都是含混的,因为任何词语都会有漫长的使用史,在使用过程中附加了各种各样的特殊印象。只有成为退还物时,含混的词语才能清晰起来。

2.含混的语义模型。如果我们日常生活中全部使用数的概念作为表达,一片叶子,一滴雨,两颗糖,三张纸,四只……那么含混便不会出现,数字是逻辑语言。生活不是这么机械的,它要表情达意,要在人群中交流,因此每一个词语承担的角色便复杂起来了。任何词语都是复合角色。那么词语便出现这样一种关系:事物对象、意义、符号这三个元素,三个元素共同构成一种表达。



这是一个弗莱格模型,用以区别指示活动与意义的关系。在我们思考某词的时候符号与对象才构成比较,而一般词语符号仅是一个印象,我们不会从对象去理解,通过模型我们把一种思维关系清楚地区别开,事实上任何概念都包含着对象的复数,即真对象与假对象。而两个对象又产生了意义的分歧,这告诉我们一个词语所指的对象可能是这个意思,也可能是那个意思,作为对象给予我们的方式也会在反馈上给我们两种意思。埃科说,黄昏星与晓星可能适合具体的物理的对象,可以说这两个意思是指同一对象的确切描述(《符号学与语言科学》74页,百花文艺出版社)。我们的三角模型任意的两条线都会有一个交汇点,意思是说,任意的一个点:符号、对象、意思,均会是其他两个元素结合的后果,一个符号是由对象与意思构成,一个对象又是符号与意思的指向,一个意思又是由符号与对象共同构成。在这个三角模型中人们建立在一种共时的理解中,其意义一定会

有细微的差异，它不会像数字一样的准确，这还不仅仅因为对象的双重性。另一原因，我们看到的两条线的交叉点是神秘的，是一种理解中的存在，而实际现实中是不存在的，只有在我们描述对象，两种互为补充的描述时作为我们的理解才出现。说得更明白一些，只有当我们把词语作为一种退还物时寻找意义的本源，它才可能产生。

另外这个模型中还有Y,X,Z三者构成的语义关系，这是早期古希腊哲学的语义模型。Y是一种表达。Z是指某事物对象的状态。X是指意义。这个模型成了哲学家和语言学家最丰富的解说。例如柏拉图把Z指定为尘世经验，X指认为概念。亚里士多德指认Z为事物具体的属性。X是某种思想。而Y的表达方式则是分为简单与复杂。

这个三角模型既让我们看到了语义产生的关系及元素，又让我们看到了语义产生可能出现的差异，这个差异也就是含混的根源。这告诉我们词语在它构成意义的途中便已产生了含混，这从词语发生学角度便解决了含混的产生。

3.含混的几种类型。这是燕卜荪提出的分类。我们分别介绍如下。

第一种类型：参照系的含混。

这一类含混表示某一个细节同时在好几个方面发挥效力，也就是说在好几个参照系里产生作用。经典例子是《李尔王》中间的一段对话。

肯特：傻瓜，这些话一点意思也没有。

弄人：那么正像拿不到讼费的律师一样，我的话都白说了。老伯伯，你不能从没有意思的中间，探求出一点意思来吗？

李尔：啊，不，孩子；垃圾里是淘不出金子来的。

弄人：（向肯特）请你告诉他，他有那么多土地，也就成了一堆垃圾，他不肯相信一个傻瓜嘴里的话。（朱生豪译）

燕卜荪说，如果孤立地看，以上细节仅传达了李尔王那痛苦的失落感，以及弄人的唠叨，但上引细节应该跟当初李尔王对女儿科迪利娅的苛刻放在一起考察，利迪利娅拒绝甜言蜜语来取得父亲的恩赐，而是直言自己没话说，这便引出了李尔王下边的话：

李尔：没有只能换到没有，重新说过。

这后面一个多出的参照系，Nothing（没有）一词的意义陡然增殖：李尔王对弄人的一段话百感交集，其意思除了前面提到的之外至少还有四点：其一，李尔王意识到当前科迪利娅当初没说话是对的。其二，当初李尔王指望科迪利娅乞讨爱情，而真正需要乞讨爱情的反倒是他自己。其三，李尔王这时已丧失了一切。其四，从本质上讲，李尔王是一无所有，因为任何从他那里企图得到什么的如同垃圾里淘金最终将一无所获。他的另两个女儿戈纳瑞和里甘虽然一时得逞而最终赔上了性命。这表明对含混的理解必须要根据上下文语境来确定。

第二种类型：所指含混。

这是指两个或两个以上的意义合二为一的时候，词义和句法上便产生了含混。请看《麦克白》中的例子。

麦克白要是干完了以后就完了，那么还是快一点干，要是凭着暗杀的手段，可以攫取美满的结果，又可以排除了一切后患，要是……

这一段独白表现了麦克白在谋杀国王邓肯之前的矛盾心态。其复杂含义照理常会占用很多句子和词语，但此处却浓缩在一起。艾略特的诗句：魏伯特老是想着死，看到皮肤下面的骷髅；地下没有呼吸的生物，带着无神的笑，仰身向后。前两句合为一个句子，分号改句子。第三句中的生物做主语，与前句的骷髅合为主语，这些都分别是死亡的代称。这些语法上的微小的怀疑使得这首诗的主旨，超越知觉的知觉显得非常怪异。骷髅与没呼吸的生物正好是死亡的浓缩。

第三种类型：意味含混。

当所说的内容有效地指涉好几种不同一话题，好几种话语体系，好几种判断模式或情感时，意味含混便产生了。用今天明白的话讲是一种双关的修辞手法。

弥尔顿的诗：那美好而奸佞的妖怪，给我设下了高明的圈套（殷企平译）。

诗描写的是出卖参孙的迪莉拉。Specious 一词有美丽的意思又有奸佞的意思。accomplished 一词也有两层意思，指迪莉拉极尽奉承阿谀之能事，又指她陷害丈夫的计划得逞。这是一种特别巧妙的用词方法，把两种大相径庭的意思巧妙地纳入一个单词，或者说一个单词分别表达两个以上的含义，这是一种绝妙的双关含混。

第四种类型：意图含混。

一个陈述语的两个或更多的意义相互不一致，但能综合反映作者一个思想的综合状态。这类含混有三个前提：一是作者举棋不定；二是所表述的多

层意义彼此不合；三是虽然这些不同的意义永远无法达到水乳交融的境界，但他们那含混的并存却有一个不含混的功能，即明白无误地提示了作者意图所处的模糊状态。英国诗人多恩的名诗《告别辞：关于哭泣》是一个典型的例子。它可以提供给我们四种意图的解读：1.不要让我哭死过去。2.不要用你的眼泪使我悲痛得身亡。3.不要哭得好像我已经死去那样，其实我还好好地躺在你的怀里。4.不要对大海施展你的魔力，以致它用泪水一般的浪花把我淹死。这里最好提供的是一个作家在创作时，意图不要特别明确，是一种朦胧状态，最后文本完成后可能产生出多种作者的意图，有的是作者意识到了，有的作者没有意识到。这刚好是对文本主题的一个丰富。

第五种类型：过渡式含混

表明作家在创作中一边写作一边展示自己的创作意图，但这种意图是作者自己发现的，所谓越写越明白。燕卜荪列举了莎士比亚的《一报还一报》的例子。

正像饥不择食的饿鼠吞咽毒饵一样，人为地满足了他天性中的欲念，也会饮鸩止渴，送了自己的生命。

莎翁开始选择老鼠吞食用 proper 一词，仅仅是它适合表达老鼠状态，但行文中却发现了该词另外的意思，正确而自然的——正好与人的贪欲也吻合。欲念来自天性，它是自然的，老天惩罚纵欲过度的人是正确的，proper 一词还与亚当夏娃偷吃禁果而遭天谴的典故吻合。这里 proper 和 Bane 搭配是一箭双雕，自然而贴切。

其实过渡式含混还是一种创作方法，有许多感性丰富的作家写作开初只是敏感到某一事物有可写性，然后越写意图越明确，越写越丰富。我在写《博物馆》开始时仅随手写下了张目二字，没想这个词在小说中后来发挥了巨大的作用。张目既涉及到线索结构，又涉及家庭谱系，既涉及普通事物，又暗示打开了事物内涵。这是我始初万万也没料到的。

第六种类型：矛盾式含混。

陈述语字面矛盾而累赘，迫使读者寻求多种解释，但这多种解释也是相互矛盾的。简单说，在文本中始终不能解决同义反复，或牛头不对马嘴的状态。《奥赛罗》中的独白：

只是为了这一个原因，只是为这一个原因。我的灵魂！纯洁的星星啊！不要让我向你们说出它的名字！只是为了这一个原因……可是我不愿意用她的血，也不愿毁伤那比白雪还皎洁，比石膏更油腻的肌肤。

奥赛罗对苔丝狄蒙娜动了杀机之后，原因一词始终令人困惑，什么事要

用她的血，血有更大的隐喻，奥赛罗的情感波动到底是为了什么？让奥赛罗处于舍弃与拥有之间的一种巨大矛盾。

巴塞尔姆的《白雪公主》中主人公白雪公主从头至尾都处于一种理想与现实的矛盾中，一种选择与放弃的矛盾中。它是一个很好的后现代式矛盾关系的含混。

第七种类型：意义含混。

一个词本身便含有截然相反的两种含意，两种价值。一个含混词话是在上下文所规定的语境里具有相反相成的意义。莎剧《一报还一报》中克劳狄奥对他姐姐伊莎贝拉的评价正可说明。

在她的青春的魅力里，有一种无言的辩才可以使男子为之心动。

句子中 prone 和 speechless 二词均相互蕴含着对峙的内涵。Prone 一词有积极的、倾向的含义，另也有消极的、平躺的含义。Speechless 既作害羞解，又作狡猾解。这些词均含有矛盾对立的因素。这些在文中很好理解，一个词包含对立的意思也很正常，例如城市，开封这样的词本身便包含了封闭与开放的矛盾含义。

含混分为七种类型并不能在语言中完全孤立地独立出来，互相有许多交叉。另外说的七种类型但实质是三种大的类别：一为同音异义；二为一词多义；三为由句法上的原因引起的模棱两可。在传统的文艺学中含混的目的并不是为了把事情说乱，而最终目的是寻找语言丰富多义的东西，使两种以上的含意均可以成立。这与我们今天后现代语境中的含混是不同的。因而要特别区别含混的不同时代的使用。

4.含混写作的方法。

含混写作者首要的是写作目的要明确。对于世界事物我们是要把它写清晰明确呢，还是把它写得混乱与模糊，这是两种性质不同的写作，现实主义写作选择前者，而后现代主义选择后者。现实主义的含混是可以明确的，可以阐释的，它要提示事物之间的多层含义。而后现代主义的含混是非确定的，本身不需要阐释，以含混的方式表示事物基本的属性（现代科学意义），混沌便是事物的真相。燕卜荪所论的含混基本上属于现实主义写作传统的。从七种类型看绝大部分属于语言修辞术的范围，一般而言是在文本的局部范围实施技巧。但我们今天讲真正的含混是后现代写作方式与文体。从本体上，从发生学上讲含混作为一种根本的属性，因此它的写作方式会大不一样。今天的含混写作我想大体上应该注意如下几点。

其一，确立含混的科学观，把含混与混沌、非确定性、非线性等新科学联

系起来,我们探讨含混是一种对世界的本质地发现。世界的含混中事物的存在方式,重新改写历史上的传统理念。简单说,含混的写作是一种前所未有的发现之旅。在复杂的人与事之中找到它独特而繁复的含混形式,然后才是谈含混的表达。

其二,我们不需一种从明确、清晰、秩序之中去寻找含混的写法,那是传统的写作方式。人与事物从根本上是含混的,我们要找的是每一种含混的独特形式,例如线条有直线、曲线、波浪线、弧线、螺线。它们交织在一起是含混的,这很好为我们的理性所理解,但事实上每一种线条以一种主导方式表现事物时它都会是含混的。波浪线中去考查海浪,螺线中去考查双螺旋基因,曲线中风的流动,每类线本身成为一种事物特征,并作为表现方式一定是复杂的含混的。因此今天的含混更主要的是我们要从本体上把它看成事物的一种表达方式。不是我们要表达清晰、明确、秩序的事物时所选择的一种含混的修辞手法。

其三,我们知道秩序的事物有形式,有模型,我们用明确的语言可以概括与抽象,简单说,传统的表达手段针对现实模仿,它的形式技巧是明确的,我们可以对许多形式命名。可后现代科学中的事物是混沌的、非确定的,它的形式是什么呢?我们如何给各种各样的形式命名,这确实是一个难题。按理混乱的形式更复杂,也应该有规律可循。在后现代含混中我们必须给你的含混文本命名,并说出它的特征。例如一个含混文本可以是线索多头的含混,分岔或交混的含混,似是而非、顾左右而言其他的含混,矛盾否定法的含混,荒诞非逻辑含混,寻找不遇的含混,恍惚呓语式的含混,悬而未决、多种可能的含混。我这里说的八种含混均可以在后现代文本中找到经典的例子。

其四,我们含混写作中的局部技术。我们用似是而非、模棱两可的话语方式来表达含混,也可以用极其清晰明白的语言风格表达含混,格利耶和布托尔都是用的明晰的理性语言,很少附加修辞,那种语言像水洗了一样的干净,连一个比喻也没有,按说极为准确,相反它无法表达准确,刚好是一种语言失去平衡后的极端含混的表达。千万注意,混乱的形式表达,并不是任何人堆一堆垃圾语言都可以的,它同样是选择的结果,更注意讲究词语的选择,新的组合规则,特别是注意非理性的超感觉地组合语言。

其五,含混写作一定是一种综合技术的表达,既有语言上的双关、隐喻、象征、歧义、借代等方法,也有对句子语法功能的破坏性实验,强行使用新的语法规则。同时它与一些现代技巧相结合,如碎片、拼贴、戏仿、变形、荒诞等

手法结合起来。在文体上而言，含混应与迷宫归为一类，最好称之为迷宫文本。后现代含混写作是复杂的，但是它们可以互相参考的，我在前文中提出的变形、迷宫、碎片等技术方法都可以作为含混的参照方式。

五、迷宫与含混可能性

迷宫与含混作为局部技术自古以来便有，我们今天也可以看出它的发展与性质上的改变。作为先锋手法的一个技术是不成问题了。迷宫与含混共同的特征是混乱无序，这造成了阅读上的困难，当它作为文体是不是我们需要的呢?同时它是否可以成为永恒的经典呢?我可以肯定地说，凡属存在的都是合理的，它一定有它的传承方式。但它绝对又是极少主义的，我们不可能期望它像大众文化那样成为时尚流传的普及读本。未来也一定有坚持这种风格的写作。同样也会产生经典杰作。这种后现代的迷宫与含混，一般来说都是采用极端先锋的姿态，它宁愿失去大多数读者，也要揭示事物一定的本质。

迷宫与含混未来的发展可能会走三个方向。

第一个，启示来自新科学的变化。只有在今天才实行了一种现实与科幻的优美平衡。所谓新科学指混沌、复杂性，非线性，测不准定理等由量子力学所产生的新理论。20 世纪有一部特别奇怪的书，叫《哥德尔，艾舍尔，巴赫》。作者把音乐、绘画、数学领域里的三个怪人的特别成果加以考查，提出一种怪圈理论。这部书名直译叫《一条永恒的金带》。我分头一个个说明：音乐里巴赫是一个大师，我们先不说他在音乐里的全面贡献，只说说他于 1747 年写的《音乐的奉献》其中有两种创造：一是螃蟹卡农。一是六声部赋格。事情从普鲁士国王腓德烈大帝爱好音乐说起。国王于军事、政治都很精明，波茨坦成为 18 世纪欧洲知识思想活动中心。但他同时极端热爱音乐，是个作曲家、长笛手，是他促进了钢琴的产生与发展。当时他拥有希尔伯曼钢琴 15 架，他崇拜巴赫的作曲。当时巴赫的儿子是宫廷乐队的指挥，国王渴望请老巴赫来试演奏他的 15 架钢琴，而且是即兴的。1747 年 5 月某天国王举办音乐会，听说老巴赫来了，他取消音乐会，由国王给出一个赋格主题，巴赫即兴演奏，那晚巴赫以三部和六部形式演奏了那个主题，另外还加上几段严格的卡农形式同其主题相对应。这些音乐后来总汇为：《音乐的奉献》。这在当时是不可思议的。因为要写六个声部的赋格曲就等于一个人同时下 60 盘盲棋，并且要下赢。但巴赫做到了。卡农是一个单一的主题与他自己相伴奏，再加入各个不同声部，分别唱出主题的副本。卡农是一种最简单的轮唱。但卡农有一种更

复杂的主题转位，指一个旋律在原主题跳上时，它就跳下，两者越过的半音数目相同。这是一种很奇特的旋律转位，巴赫便喜欢这种转位。当原主题和转位主题一起唱出，高低音相差一个八度，前后节拍相差两个节拍，这种悦耳的卡农曲最玄奥的是它的副本逆行，主题则是依时前后奏出。使用这种技巧为螃蟹卡农。赋格也是建立在一个主题上，以不同声部，不同调子，偶尔运用不同速度，或上下颠倒，与从后往前演奏。它开始由一个声部唱出主题，唱完后，第二个声部或高五度与低四度进入。但这时第一个声部继续唱对应主题，也叫第二主题，用来在节奏、和声及旋律方面与主题形成对比。每个声部依次唱出主题，常常另一声部唱对应主题，其他的声部所起的作用均依作曲家的想象而定。

这些解释对不懂音乐的人很麻烦，但我们只要记住音乐中，旋律依时而前进，在伴奏部分的音乐是变化的可前进，可后退，可转换，跳跃。那么音高上去有前进感，但它又如何退下来与整体保持和谐。这就出现了音乐的进退转换的复杂技巧。就如同一个音乐怪圈。我们要彻底明白的话，只要看一看荷兰版画家艾舍尔的石版画《瀑布》与《上升与下降》。艾舍尔的画大量运用悖论、幻觉、双重叠合。他的基本原理是数学上的对称模式。直接说他的画也利用了怪圈原理。在《瀑布》中六步无终止的下降圈和(卡农调性的)六步无终止的上升圈比较，产生一种视觉与听觉上的相似性，这是音乐与美术两种不同调子产生着同样一个主题。

明白了上面的道理，再说哥德尔就方便了。简单说，哥德尔是数学上怪圈理论的实践者。哥德尔不完全性定理便是针对罗素与怀特海的《数学原理》而产生的。这一切表明了数学、音乐、绘画三个完全不同的领域里均存在怪圈，因而暗指它为一条永恒的金带。

这个怪圈现象实际就是我们文学中迷宫与含混的一个理性基础。它是我们未来迷宫与含混写作在理论上的一个支撑点。那么它如何保持其先锋品格呢？关键是需要我们保持悖论和怪圈的思维方式去考查自然中的奇特现象。或者在人文科学中，人们日常生活中出现的怪异现象，我们用这一理性原则构筑我们的独特文本。

这一方面波兰的科幻小说家斯坦尼斯拉夫·莱姆给我们提供了试验作品，商务印书馆出版过他三本书。形式很怪异，他当然不是完全的怪圈写作，但他的写作给我们开辟了完全另一条新的道路，有时你看了他的作品，你不知道他算哪一类型的作品，常常会对文学写作引起怀疑。他的主要作品有：《空灵的真空》、《索拉里斯》、《星球日记》、《伊甸园》、《机器人之书》等。他的这

类创作基本上没有引起国内人注意。

第二个，启示来自纯客观的写作。一般说来迷宫与含混，越清晰、明白、客观，就越不能产生含混与迷宫的感觉。但罗布·格利耶以他的创作实践为我们打破了疑虑。他有一部长篇小说叫《在迷宫里》。故事说的是一个无名的士兵进入了一个无名的城市。他从莱曾费尔兹战役溃败下来后，带着一个随身的褐色纸包盒，他到处寻找一个并不知名的马路，并把盒子交给一个不知姓名，没有任何特征的那个人。他冒着大雪在迷宫一般的城市里走来走去，偶然在一个街口拐角处的被一梭子弹射中，最终关怀士兵的医生获得了这个盒子，真正盒子的接受者并没出场。我这里从全书梳理的故事是没有意义的，因为长篇中这些故事因素是零散与缺项的存在，人物是在荒芜的城里，在自己的梦魇中。那么这个城市的一切只不过是梦幻迷宫式的虚构世界。

> 雪继续在下，垂直，缓慢，均匀地下着……雪片是有规则的，大小不变，相互间的距离也是一样，以同样的速度下降，所以下雪保持着同亲友的距离，仿佛它们都是属于同一严格的系统，按照同一规定，连续，垂直，均匀，缓慢地自上而下地运动。
>
> （《罗伯·格里耶作品选集》第一卷219页，湖南美术出版）

> 走廊的左右两侧是一扇扇门，门之间的间隔距离是相同的，而且相互交替排列：一扇左右，另一扇左右，再一扇左右等等……一直延伸下去到看不清的地方，或者说差不多看不清的地方，因为走廊的最尽头处还看见楼梯的最初几级台阶……士兵越往前走，他感到这个人影越向后退。但这时右边有一扇门打开了。
>
> 但另一扇门可以让人离开这幢楼而不必被大门口监视你行踪的人看见：它通往横向的街道，位于第二条走廊的尽头，与第一条成垂直方向。在这条走廊的尽头的楼梯左侧。这条街道与前面那一条完全相似。
>
> （摘引同上第291、295页）

我们看格利耶描写的雪、门、走廊具有什么样的特点。其一，语言清晰准确，客观冷静。其二，细致无遗。其三，与真实现象脱节，你永远不可能按他描写的地理位置行动。因此，他的客观描写实际上与艾舍尔的石版画没什么区别。不同的是巴赫用音乐，艾舍尔用画，哥德尔用数字。在这儿罗伯·格利耶使用的是语言。语言布置的这样一座城市的大街实际也是一个怪圈。也是格利

耶建构与解构双重运动所留下的一个梦幻迷宫的城市。

这部小说通过士兵的视点，个人在运动中构成这个城市的人与事、城市的一切，但这个构建是没有意义的，因为作者马上用元叙述手段把刚刚说的一切涂抹掉了。在这里实行了作者、叙述者、主人公三重方式进行自我解构，其意思指向，我说的，叙述者讲的，人物看到的都是非真实的，他们已经不存在了。在构成的事实与解构的事实中，读者到底相信谁，在文本中不给予回答，实际是要读者作出选择回答。这实际告诉我们，对世界的观察没有一个最终的准确，事物总是非确定性的。

第三个，启示是来自语言自身的模糊性。我前文说过，如果要绝对准确地表达事物属性的精确度，必须使用数学、逻辑语言才是准确的，否则文学语言是不可能完全准确的，这造成了一个悖论，我们想要说清楚事物便要使用语言。另一面，语言永远是说不清的。因此便产生了模糊语言。这样的语言，有似是而非的，有像车轱辘的，有大约如此的，更有那些运用了修辞手法的象征、隐喻、夸张、替代、双关、暗示、描绘、变形等等，修辞其本质上便说明了人与事物的非准确性。修辞在改变事物中的唯一确定性，使它永远处于二重性以上。用我在这本书中论述的观点说，文本的修辞性与词语的修辞关系实际上证明了语言自身也存在着互文性。同时又暗示迷宫与含混存在着极为复杂的技巧方法。

男音：记下人类的事情终点是数字的分割
女音：勒紧腰带我害怕你仅限于事物的经过
男音：我不能不能两次挪用 拆散
女音：所有的艺术品发出朴素的愿望
男音：你觉出醒来的甜蜜 拥月
女音：黑暗与仁慈 冬天一个尖锐的轨迹
男音：天赐给你坠落的美丽不要哭泣
女音：一个笨拙的静止被环绕运动的理解
……
男音：罪恶扑向你的眼网更加惊心动魄
女音：今夜也许地风息浪止 你耕种的欲望
男音：只是全部旅程中的那条母狗

（《城与市》第 92 页，百花文艺出版社 2004 年版）

这是男女两个人在一个夜晚的对话，从语言的隐含暗示可以判断他们在欲望中进行的对话，但不透露激情，重要的是拆散了对话的逻辑关系，好像两个人仅仅是自言自语的，有些句子有意义，有些句子含混，有些句子不通，有些句子似是而非，这就明显地给出了一个语言迷宫。

《城与市》在上卷的四章，中卷的五章里以影视诗剧方式写了两部《回廊》，均是一种迷宫式写作。结构封闭在一个圆形的环楼里，所有门牌都是对称性重叠，这个复杂的回廊如同环绕的怪圈。人物对话大多数是无意义构成的。但这一切均是从语言维度展开的。这个迷宫是人类本性、认知能力、人际关系的一个复杂象征。同时它还建构在另一种视域，即一只狗眼看事物。谜并不仅仅是人的现象，世界知识的现象，它是一种生命现象，一种世界本体的属性。因此，迷宫与含混写作我们既作为一种话语现象（表达上的说不清），又作为世界本质上的不可知。有了这双重的理解才能真正构成我们的迷宫意识。

当代科学给我们提供了迷宫写作的有力支持。如混沌、分形、熵，复杂均是新科学，也是迷宫与含混的理论基石。品钦一生写作以熵为基础，实际暗含了他的迷宫式写作。值得注意的是，我们写作时要注重制迷与解迷的辩证过程，特别是语言发挥时的分寸感，不能太夸张、故意设置而与事物差距太大，这样会使迷宫失去应有的效果。

第十二讲

互文性与陌生化

这里把互文性与陌生化并置而提，并非这两个范畴有什么同一性，刚好这两个概念在其内在含义上有某种相反的东西。所有的互文性一定都会和过去的来源发生联系。而陌生化反倒要和陈旧的习惯决裂，用一种新的方法制造效果。这两个范畴只能分头论述。这和前面讲碎片与拼贴，戏仿与反讽，变形与魔幻，迷宫与含混绝对不一样，因为前四对范畴的内部有千丝万缕的联系，可以比较来谈论。把互文性和陌生化放在一起，仅仅据于他们与形式主义的关联，或者是本书叙述上的方便。因此理解上我们不要把互文性与陌生化弄混淆了。

一、互文性的命名及含义

1.互文性的命名。互文性（intertextuelite）这个词为法国克里斯蒂娃所创造是不会有异议的了。她第一次提出该词是 1966 年在《词，对话，小说》一篇文章中。这个词是克里斯蒂娃研究巴赫金的对话理论时所使用的批评语汇。

横向轴（作者——读者）和纵向轴（文章——背景）重合后揭示这样一个事实：一个词（或一篇文章）是另一些词（或文本）的再现，我们从中至少可以读到另一个词（或一篇文本）。在巴赫金看来，这两支轴代表对话和语义双关，它们之间并无明显分别，是巴赫金发现了两者间的区别并不严格，他第一个在文学理论中提到：任何一篇文本的写成都如同一幅语录彩图的拼成，任何一篇文本都吸收和转换了别的文本。

克里斯蒂娃《符号学，语言分析研究》第 145 页。

后来，1974 年在《文学创作的革命》中她说，互文性一词指的是一个（或多个）信号系统被移至另一系统中。但是由于此术语常被通俗地理解为对某一篇文本的考据，故此我们更倾向于易位之意，因为后者的好处在于它明确指出一个能指体系向另一能指体系的过渡，出于切题的考虑，这种过渡要求重新组合文本——也就是对行文和外延的定位。

如此说来是巴赫金发现了文本易位理论，发现了文本的对话关系，创造了他提出的复调理论。巴赫金的复调与对话又是从何而来呢？他是在研究陀思妥耶夫斯基小说时发现了他小说中有特殊的复调现象，这与传统的独白小说不同，不是作者统摄下的一体世界。这个复调的含义是，作品不存在统一的叙事体，而是打破作者权威之后，文本内部众多的、地位平等的意识连同它们各自的世界，结合在一个统一的事件之中，相互不发生融合。换一句话说，文本中的人物不只是作者创造的想象物，人物自己也是独立的，能独立表达自己的思想主体，因而人物与作者处于一个平等的对话关系之中。复调小说就是文本对话的多声部的小说。简单地说，复调小说是文本中包含了多个系统。这多个系统便构成了复杂的声部关系。

如此说来互文性产生于陀思妥耶夫斯基的小说了。这话也许只对了一半。互文性与复调并不是同义词。复调是一个文本内部有多种声音，（说白了是有几种价值观在对话交流。）这种有互文关系，但不是互文性的全部含义，互文性含义要复杂，含混得多。互文性是可以在一个文本之内，但又超出在文本之外。是众多文本互相之间的关系。

索莱尔斯在"理论全览"（1971 年，第 75 页）中说得比较简明扼要：每一篇文章都要联系着若干篇文本，并且对这些文本起着复读，强调，浓缩，转移和深化的作用。这是互文性一个比较清晰的定义。但却没能包括互文性的所有含义。

2.互文性的多种含义。

我们先从文本概念说起。文本（texte）法文表示为纺织的含义。我在《小说技巧》一书中介绍过。在传统中，文学与历史，社会，心理，哲学是不分离的，文本独立是指它从众多领域（背景）中独立出来进行直观审视，一点也不参考外在的任何因素或内容来界定。文本一般的含义仅指一篇文章，这里却把它作为一个理论对象。至于后来成为一个学科。同时文本还是文艺写作手法的术语，发展为文本系统的众多的组成部分。克里斯蒂娃在《受限的文本》中更为明确地说，文本是一种超语言学机器，在此，瞄准的是交际话语与此前及同时的各种话语所发生的关系，并以此而重新分配语言秩序，因此可以说，文本是

一种生产力。这意味着，首先，文本与语言的关系是一种(破坏——建立型)再分配关系，人们可以更好地通过逻辑类型而非语言手段来解读文本，其次，文本是众多文本的排列和置换，是有一种互文性。这个看法十分关键，她把文本视为一种语言的生产与再生产。文本已经作为一种生产程序。

其一文本的语言生产是不断破坏，重建而形成新的语言关系，是语言内部的重新分配。

其二文本间性是文本的特征，任何文本中都含有文本与文本之间的复杂的联结关系。

其三文本生产是语言生产，语言生产是一种语言的意义生成活动。文本语言成为一个独特的现象。文本的解读也是采取逻辑的方法。

其四，文本是一种语言再生，这就暗示了语言的相互影响，引用，转移，抄袭，挪位，置换一直充满在语言的再分配过程中。

简单说，为什么会有互文性呢，是因为有文本，而且文本是生产与再生产性的，这才有了我们研究互文性的可能。

互文性的第一种含义，指所有的表述中携带着所有前人的言语及其涵盖的意义。这是索莱尔斯，克里斯蒂娃所定义的。文本不是孤立的，是相互影响的。文本是一种语言生产，这种语言生产也是互相影响的。这表明一切文本的独创性都已消逝，文本语言的再分配只是一次重复劳动。

第二种含义，前者文本作为语言概念，这里文本作为文学概念，指任何一种文学的表述都是重复，这种重复实际是通过一系列修辞手段而实现的，引用、影射、迂回、挪用、双关、浓缩、抄袭等进行相关的综合的前文本改造。实际讲任何文本写作均是二度创作，罗兰·巴特和麦克·里法特尔把互文性引入批评理论和阅读理论。这个前提是，任何文本都是对其他文本的假定性集合。我们只有通过互文性的研究才能真正理解文本。巴特将巴尔扎克的小说《萨拉辛》分解为 561 个阅读片断，每个片断由不同的词、词组、句子和语段长度单位组成，然后设了 5 种符码：阐释符码，意素符码，象征符码，行动符码，文化符码。将 561 个片断分量相对入号的符码体系中，按阅读片断的性质或归于这一符码，那一符码，或归入几种符码，然后根据符码的内涵属性为依据，分头对片断进行解构论述。这五种符码便是五种声音交织在文本之中，构成一种网络多元的复合文本，五种符码可以提供进入文本的五种方式。我们可以从多种视角去理解文本。巴特的《萨拉辛》研究便形成了他的《S/Z》一书。并提出了他的文本理论：可读性文本与可写性文本。

可读性文本指，一种固定自足的现实文本，其中能指和所指是预设的，先

验的，其关系是明确的，文本的意义是可以解读的、把握的，读者不是意义的产生者而是消费者。文本的解释通常由意识形态代言人作者，或批评家提供。唐宋传奇，或古典小说中的许多小引，话本中的入语均属此类。或者许多有情节模型的故事与小说也属此类。

可写性文本指它消解了各种明确的规则与模式，允许无限多的方式表达和释义。是一种可提供读者参考与重新书写的文本。它是一个动态变化功能的文本，可以被重写，再生产，再创造，其意义和内容可以在无限的差异中被扩散。例如，黄仁宇的《万历十五年》。巴尔扎克的《萨拉辛》。

里法特尔的互文性特指用于阅读，是指读者对一部作品与其他先前的或后来的作品之间关系的感知。互文性是很多文学特殊效果的来源，如荒诞、幽默、反讽、含混等。他把阅读分为模仿阅读层次和符号阅读层次，前者是线性理解方式，后者是阐释的非线性方式。他提出了一个潜藏符谱的阅读，指一个独立句子或句群由陈词滥调和其他引语组成，产生一种积极或消极的导向。

第三种含义，布鲁姆的互文性理论，他的意见是，一首诗的产生是另一首诗（前驱的）息息相关，一首诗的意义总是指向另一首诗。他的名著也因此叫"影响的焦虑"。在传统中阅读一般指正读获得的理想的效果，能正确理解作家的目的，意图，因而能追寻到文本客观内容与含义，读者理解的文本意义也就是作者的客观意义。与正读不同的误读，一般认为是对作者与文本意图的歪曲，因此误读具有贬义。布鲁姆的误读却是强调一种创造性的文学误读方式，诗歌是通过对前一位诗人的误读而进行的，正是这种误读为一种创造性的纠正。互文性正是一个庞大的家族档案，诗歌文本原本是一种互文建构，在探讨特定文本时，你必须置身经典诗人的传统，必须了解该文本的延伸与改造，转移与升华了的其他文本。你询问其文本来源时，你发现众多诗歌均来自一个共同的伟大先驱。布鲁姆提出了六种误读方式：一种克里纳门式。指真正诗的误读，或有意误读。指后代诗人有意对前辈诗人的误读。我们叫做偏移。二种苔瑟拉式。指以对偶方式对前驱诗的续完。认为前驱诗根据当下的理解它是非完成式的，我们要对前文本进行补充因而我的补救产生了新意。三种为克诺西斯式。指重复和不连续，一种打破与前驱之间的连续运动的手法。正是这种不连续性，获得了一个创作上的新的优先权。四种为逆崇高法。前驱诗可能很崇高，我们进行朝着个性化方向逆崇高运动。在新人身上附着非神非人的中间存在物，帮助他稍稍超越前驱的某一个领域的力量。使前驱弱化，这样新人便经历一个主要魔鬼化过程，把新人和前驱诗的关系固定化。用一般方法抹掉前驱诗

中的独特风格。这便是对后来诗人的逆向崇高。五种为阿斯克西斯式。即净化和唯我主义，一种意图达到孤独状态的自我净化。一种诗人关注自身的内在化方式。六种为阿·波弗里达斯式，即死者回归。这是我们中国俗语常说的一种青出于蓝而胜于蓝的方法。这六种误读法也叫六种创作方法，在布鲁姆著作中叫做六种修正比。布鲁姆的互文性是用在诗歌研究中。

第四种含义，互文性的关系揭示出文本间摹仿，隐喻，寄生的性质。德里达从模仿学开始说起。柏拉图提出模仿说是指文学艺术从根本上是对真理的模仿。这是几千年以来文学的基本观念，模仿文学是一套文化符号，是文本，是文化产品。是人为的东西(虚构的产物)模仿的真理是什么东西，不是客观现实中的事物，而是人的认识与经验的产物。我们模仿的是理念，因此指向内部，指向自身(只有模仿事物才指向外部，亚里士多德的模仿观)，这里我们可以找出如此的递进关系。文学是对真理的模仿，我们新的文本又是对文学的模仿，可见任何文本都是模仿中的再度模仿。用德里达的话说，文本性具体而言，既是一个文本对另一个文本的模仿，而模仿同样被另一个文本的幽灵所困，或被嫁接到另一个文本的枝条上去(《文学行动》92页，中国社科出版社1998年版)。德里达的互文性是为他的解构策略服务的。他是从语言的根本性上发现了互文，即从索绪尔的能指与所指之间差异产生意义。德里达进一步发现能指和所指不仅是差异，而且是延迟登场的，这种推延具有时间和空间上的双重含义，意义的凸现屈服这种差异的推延出场，因为所指与能指不可能同时发生，意义也不是永远的孤立的自在之物，它不能自我构成，它只处于纷争之中，每个文本，句子，词汇由众多能指交织构成，所有文本皆由话语决定，而话语本身必然具有互文性。这里可见互文性是语言之根。我们的文本由话语组成，在文本欣赏、阐述、批评时都是对前文本尝试性的增补，而每次增补都是前文本性的，对其他文本的——污染。文本便是这差异性的踪迹串，是飘浮的能指序列，是伴随着最终无法破译的互文因素。这种文本也就是它的互文性。保罗·德曼强调语言本质上是修辞性的，隐喻性的。语言修辞是指一套符号代替另一套符号，它具有隐喻的性质。修辞使语言表达这个意思时又具有否认这个意思，所以语言有自我解构的功能。修辞根本上是终止逻辑，让众多指涉变异产生，意味显得纷繁复杂，这样语言的意义在修辞中便可以自由地转换。这里德曼提出了三种转义方式：隐喻、换喻，提喻。文学语言因其修辞性呈现互文性特征，即一个文本总是会指涉另一个文本，而他的语言总是关于其他文本的语言，文学文本便靠转义而发生作用。

希利斯·米勒的互文性观点是，诗歌内部一部分同另一部分的关系，或者

该诗词先前的和以后的文本关系，就是指对于寄生物与寄主的关系是摇摆不定，相互转换的。在寄生与寄主的关系上没有主从，没有支配，只有两种角色在无穷地转换之中。这就是语言的双重性、变异性，绝非偶然单一地存在，而是形而上学的必然结果。

第五种含义，热奈特的互文性理论是广义文本论，具体含义是，所有使这一文本与其他文本产生明显或潜在关系的因素，均为跨文本性。而跨文本性超越并包括广义文本性以及其他若干跨文本的关系类型。这里的跨文本性是包罗万象的，并把它分为五类：一类互文性是指跨文本性，一个文本在另一个文本中忠实地存在。二类是副文本性。一部作品所构成的整体中，正文与称作他的副文本的部分关系的维持。副文本有标题，副题，序跋，告读者，插图，说明，作者亲笔的题签。三类元文本性。文本中的评论关系。一部文本与该文本所读的另一部文本。四类承文本性，前文本（即蓝本）与后写的文本之间非评论性攀附关系。表明承文本是在蓝本上嫁接而成，又称为二级文本。五类即广义文本性。指无所不包的文本，言语类型，文学体裁，叙事模型等。热奈特的互文理论不是一种文本写作理论而是一种批评理论，从理论上找出各种互文性的类型与相互之间的关系。

第六种含义，后现代互文性含义。后现代的互文性是建立在对现代性含义的基础之上，是对现代性的一个全面悖反。也就是说后一个文本的特征必须依靠它对前文本含义的悖反才能明确。意思是说，我所主张的是建立在我所反对的基础之上。后现代文本本身是互文性的，所有后现代文本必须通过对传统文本中故事，人物，文体等全面地颠覆与解构而成立。后现代文本中必定含有一种否定性的批评。这种文本中的对立，矛盾，批评必然含有双重文本的纳入，因此后现代文本与互文性具有同义词的味道。

二、理论的互文与互文的写作

互文性理论从克里斯蒂娃 1966 年提出到今天刚好 40 年。40 年中互文理论发展很快，开始仅是对话，复调作为小说研究，一直膨胀扩展到今天互文性研究已是一个多学科的综合理论，一切人文学科中无不充满了互文。或者说是 20 世纪的科学领域的特点，边缘科学迅速发展，边缘即临界，所有的边缘科学都是互文的。就世界总体而论，应该说一切领域里互文是无所不在的，这如同动物与植物的杂交一样，正含了你中有我，我中有你。可以说互文也是世界的本性之一。作为互文性理论将来会更复杂，更普遍，是

一个热点。也许因为互文性的研究世界将会产生更多的学科。一些更特殊的学科。同时也会产生非常巨大的成果。这已是不用怀疑的,有新学科的实践已经证明。

据我看来最有前景的是人文学科中互文性的研究,目前在世界范围内有一些苗头,但总的还处于薄弱环节,这种边缘科学的互文性研究最容易产生新的学科领域。我们知道信息技术的速度发展最快,它是纯科学化的,在我们今天还有一个爆炸扩张的领域,即媒介传播。也是一个专业技术领域,发展速度也异常之快。那么信息技术与媒介传播便是一种边缘结合,用互文性理论研究便会发现很多特点及其实质性的东西。一种跨学科研究,其基础便是采用的互文性理论。而未来的跨学科研究应该是人文学科研究的主流现象。故此互文性理论是大有前途的。

作为互文性理论在文学艺术中的研究发展很快,而且取得的成就也很大,还不断出现新方法与新思想,这对互文理论的发展是一件极好的事。甚至影响世界的发展进程,我一点也不夸大其辞,例如近几十年的第三文化研究,实质上便是互文性研究在科学与思想,哲学与文化等跨学科中的应用。当今产生的许多边缘科学,同时,也产生了许多巨大的成果这与第三文化的成就便有绝对的关系。互文性作为理论研究,它的现状,进程,未来都是有许多工作要做的。

互文性如果仅作为理论,在我的《先锋小说技巧讲堂》一书中仅作为一个方法论的东西,作为我写这本书的一个隐在技术。我们对互文性的理论似乎不那么迫切。在本书中我也不想把它作为一个理论项目来研究,尽管它价值很大。我们要的是作为一个表达的技巧,或者作为一种文体。是我们在文艺创作中所应用的一项技术性指标,或者说作为一种新的互文体,我们应该有哪些新的技术规范。目的在于使我们创造出互文性杰作,互文性经典。于是我们得考虑创作发生学中的互文性。而这种发生学中的互文性我们应该怎样对待。这个问题我们得分两步来说。

第一步,在文本未写就之前的互文性研究。这考虑的是我们的创作准备,是要互文性好,还是不要互文性。这是一个二难选择问题。按互文去构思便存在布鲁姆说的影响的焦虑,创造性的,个性化的东西会减少,这时互文性可以视为创作的一害。从另一面看,互文性可以使我们视角宽广,充分地利用创作资源,写出具有综合的包容性巨著。这一步实际是创作发生学中应不应该有互文性思维,想法,构设,简单说,创作发生学中应不应该有互文性思维。

我认为应该有互文性思维。创作中的原创性是对一个天才作家的最后

挑战，互文性思维可以帮助我们采用排除法，如果有互文了，我们避开它，排除互文，选择独创。止于今天我也不相信没有独创的说法，因其虚构，虚构怎么会没独创呢，仅仅在于我们有了漫长的文学艺术的历史，经典浩如烟海，但不能因此否认独创，仅在于独创特别难，这种极端的难度才是真正的向天才挑战。你可以说只要我们使用语言文字都会有互文，这不错，但不是问题，画家用色彩，线条，音乐家用十二音律，小说家用文字语言这是不可避免的事实。基本元素上的互文性会影响独创，但不是决定性的，决定性的是你的天才智力，是否能提供一个内容形式上都是独创意味的文本，至于这个文本中有些互文性的因素就根本不足为奇。例如《魔鬼辞典》和《哈扎尔辞典》用辞典方式写小说是一个独创，但它文本内关于神话，地方性，或意识形态，文化等互文性的因素也不影响作为辞典小说的独创。这一点我说的要有独创的思想，但在构思期有互文思维没什么害处，处理得好，对创作很有益处。

第二步，在创作过程中的互文思想怎么处理。作为创作过程中我们力主独创，互文性思想在创作过程中会像幽灵一般地出现，或者说有时互文性思想会潜在地控制你。我们应该怎么办。第一个策略，有互文性不必害怕，新文本对前文本保持批判姿态。在文本中增加反讽因素，这种互文性的否定策略作为一个技巧有很多具体的方法，最主要的是戏仿。再如黑色幽默，悖论，扭曲，游戏等。第二个策略是逆反。争取创造性文本对前文本的背道而驰。无论思想与方法我们都背离前文本的规范。使之新文本中看不到前文本的踪迹。第三个策略，我们从思维发生上排除前文本的影响，保持强大的独创性。这有主观和客观之分。主观上立足新创文本在自己的阅读史，认识史中从来没有前文本的信息，让独创思路占据你的意识领域。客观上你新创文本一定是一个有难度的文本，向自己的极限挑战，也向可能存在的文学艺术史作极限挑战，彻底摆脱模仿的痕迹。在穷尽自己智力后如果别人仍发现了互文性，这也没关系，古今之间的时代环境差异不会使互文处于一模一样的，这时候的互文肯定是差异大于趋同。

这一节我的思路是肯定的：其一，我们大力做好互文性能理论研究，使互文性成为一个有力的批评武器。其二，我们的创作中力主文本的独创性。独创性在任何时代也不会灭绝，尽管它是有极限的难度又向极限的尺寸挑战。原创永远存在。其三互文性思想也是我们创作的有力武器，对于平庸，懒惰也许互文是难以逾越的障碍，但对于智者，互文性是一种挑战，他会超越互文性而作出新的创造。创作中的互文性是一种正常现象。

三、互文性创作方法及特征

如果宽泛一点说，我们所言的先锋技巧有大部分均是互文性的。碎片，是对整体的解构，这个整体是已成定局的大文本，是逻各斯中心，我们用粉碎技巧使它分解，切断它的意义链，无疑是针对它的互文性，每一个碎片都会保留对方碎片的影子。拼贴，是把各种不同的元素重新粘贴在一起，那就更具有互文性，而且它的互文方法有对称的，矛盾的，和谐的与不和谐的。戏仿，是互文性中最庞大的一个技术形式，是后现代的核心技巧之一，也是它最强大的一个武器。戏仿的互文性写作的状态，是指前文本以压倒优势的形式在场，新文本仅只好采用了各种策略摧毁前文本，以摹仿的方式，突出它的缺陷，使前文本成为滑稽之物，成为冒仿之物，成为嘲讽之物。反讽是在语境中实现的，必须在读者，在文本中有一个他者到场才能构成反讽，因此它无疑也是互文性的。变形与魔幻虽是互文性的，但性质，此形与彼形是二元，但这个二元的互文不同于我们历时性的互文，为什么？变形的互文是在一个形体上发生的分裂，但这个变形是可以没有前文本踪迹的。因此变性与魔幻比较容易摆脱互文性的影响，注意我们不能采用历史的民族文化共有的神魔体系，如果在神谱之内，那又是互文性的了。迷宫在我们历史中已发生并有多种分类，今天迷宫只要不成为复制品，它便可以摆脱互文性。含混是利用语言的千变万化，只要不按模型构成，一般含混的形式是不易以互文方式构成，因为在迷宫和含混中有一个深层依据是不确定性。不确定性本质上是对互文性的否定。

出此，我们前面讲的碎片，拼贴，戏仿，反讽，变形，魔幻，迷宫，含混八种技术方法都或多或少地含有互文性的创作方法，也或多或少地利用了互文性的技巧。这里再专门从互文性的角度谈谈互文技巧。

第一，中国古代的互文是指一种互文足义的技巧。这是一种互文的修辞格，一种具体的方法。这时互文指的是上下文各有交错省略，但又相互补足，文互见义而达到完整的表意。这在古典诗文中已成为一个普遍现象。我这里假定合并两个句子：渡头落余日，墟里上孤烟。这表明渡头既有落日也有孤烟，墟里呢也有孤烟也有落日，写作中为简略表达于是落日与孤烟便相互为文，互文足义了。

洗漱间的门打开了，一团热气涌出来，淑媛在里面关龙头，倒肥皂盒子，拧毛巾，偶尔还有几滴水声，滴滴答答连朦胧的光线也搓没了……

正好她把头仰起来……脸一亮，那是虹，虹常是瞬间的动人……

（《城与市》16页，百花文艺出版社2004年版）

这里不是写我躺在床上看到淑媛的幻觉想起了虹。而是一种互文足义的写法，我经常看到两个女人洗浴的姿态与行动中的习惯，包括她们甩动头发。写虹也是写淑媛，写淑媛也是写虹。在这部长篇中淑媛与虹的写法便是一种互文法。这部长篇有很多地方都采用中国传统的互文法。这种互文法与西方互文性有相同处，但差异处更多。互文修辞法是一种强化人物、细节、故事的方法，也是一种复义的方法。作为一个局部的技术手段，我们不必担心互文与前文本重复。这种互文仅是一种相对独立的技术。

第二，矛盾悖论式互文方法。在文本的局部并置一组对立矛盾的句子，用相反相成的方法表达含义。性格多侧面的矛盾性。这种悖论方法在传统文本中也常用。在纳博科夫的著作中这种悖论式互文写法也很典型。

> 天真无瑕加诡计多端，楚楚动人和粗俗不堪，深蓝色的闷闷不乐加玫瑰红的无忧无虑，这就是洛丽塔的写照……她突如其来。没头没脑地厌烦，她无缘无故，来势凶猛的抱怨，她吊儿郎当，垂头丧气，似睡非睡的作风，她不负责任，无孔不入的小丑作风，对这一切我其实并无多大思想准备……
>
> （《洛丽塔》142页，中原农民出版社1995年版）

这是一种典型的悖论式互文法。其实在整个《洛丽塔》小说中运用得最有艺术创造力的是亨伯特这个人物的情绪与心理的互文法，极端地表达亨伯特这种矛盾的情绪，矛盾的心理，一方面是激情与欲望，一方面是颓丧与道德，二者构成了他矛盾悖论式的深层心理。有力地凸现了这个人物形象。这种互文的方法实际已由局部扩展到了《洛丽塔》整个文本，这部小说便是一部矛盾悖论式样互文体小说。

第三，引用互文法。这是指前文本被公开地引入到新文本中来，其方式有略缩、概要、暗示、转移、索引、注释等诸多种方法。这个方法很好理解，把前文本用各种方法改造引入新创的文本中间，这也是一个最形式化的技术，但充满了内在的技巧性，如果仅是把前文本挪入后文本并仅有出人意料的目的和意图，这个互文方法便失去了意义。略缩法是将原文保留精华的做法，或者取其与后文本相关的东西。概要法是一种提纲挈领，分段，列表，从而显示一个文本的全部面貌。暗示法是一种非逐字逐句，非直白的挪用，它可以是一篇已有的文本，也可以是系列文本通过某种词语或符号的提示读者一看便知道其前文本。转移与挪用是一种看不见的引用法，是保留了前文本的踪迹，

或者含义，但词汇、句法、事件全换成作者自己的口气，这应该是一种潜引用的方法。索引、注释、评论的互文方法，我们可以视为一种元叙述的互文法。元叙述本身也是一种互文法。引用还有如下三种情况：一种，是抄袭。我想这不需多解释，把前文本挪进来但不注明作者与篇目，篡改所有权的一种做法。二种，是在新文本中仅提到前文本或者作家，作为文本中人物的身份表示，或者提示一种写作意图。《洛丽塔》开首之页引进了爱伦·坡，还有安娜贝尔作为一个过渡人物，均为了暗示作者写欲望的主题。作品用亨伯特回忆，想象的方法引入了十几位文学家福楼拜、普罗斯特、卢梭、波德莱尔、克劳德、格列柯、纪德等人。这是一种有意拓深文人的思想，或者和他的职业相关。

三种，有时候可以明确引用但意图却极为隐含。我在《梦与诗》的 B 部写了一个爱折纸鹤的小女孩叫晖晖，得了一种绝症。这个文本却大量引用了我对卡夫卡的研究。包括时间、人物、文本、爱情等等。卡夫卡和这个可爱的小女孩没任何关系，为什么要用这一互文性技法呢。我隐在意图仅仅并置两种苦难，绝望的世界永远存在，卡夫卡没有爱情，有肺病，一生是不幸的，小姑娘也得了绝症，非常不幸，但很凄美。卡夫卡的才华与姑娘的美都是让人绝望的，他们的死亡与疾病也是让人绝望的。这是卡夫卡与小姑娘的潜对话。

第四，记忆的互文法。记忆互文分意识状态的，与潜意识状态的。意识记忆总含有一种情绪，如忧郁，快乐，趣味，痛苦等因素。在各种情绪聚集下的记忆便会想起各种各样的人与事，各种前文本人物，事件所带来的情绪融合，忧郁感伤是一种美学特征，也是一种文体，我们只要选择忧郁的语调，过去尽已言明的忧郁这东西便出现了，巴黎的忧郁，林黛玉的忧郁，时代的忧郁会成为文本一种笼罩的东西。如同快乐所有的记忆都会指向童年，生日，结婚各种快乐的事件。个人经验的快乐和所有文学艺术名著的快乐均会融成一体。这本身便是一种互文。痛苦会使我们想到病人，死亡，一种巨大的悲痛。这里有一个深刻的理论问题。所有的记忆都是非单纯性的，不是一对一的被提起和放下的应答关系。记忆含有想象与幻觉，也含有推导与逻辑，记忆的联想有确定的也有非确定性的，因此，这引出了另外一个的重要理论是，记忆也是互文性的。一件事件被记忆，标志着另一事件也被潜记起。我们不能小看记忆的互文法，这可以从创作发生学角度去研究，它一定揭示出许多文学艺术的秘密，个人生存经验的秘密。互文性记忆对于我创作也是二重性的，好处是丰富我们的创作，但严重的是我们真的无法根除影响的焦虑，因为我们的记忆如此。

第五，跨文本性互文，或者说是超文本写作。这体现为一种后现代主义的文学艺术思潮。所有后现代写作均有超文本特征。理论上这个概念由热奈特

提出来。

超文本性，(hypertextualité)热奈特给出的定义是，通过简单转换(后文称转换)或间接转换(后文称为模仿)把一篇文本从已有的文本中派生出来。

(《互文性研究》21页，萨莫瓦约著，天津人民出版社)

超文本性有这样几种含义。一是两个文本间出现重叠现象，互相装饰，如两种以上的文体的互文。二是，超越出文体，跨越文类成为一种超美学状态，那是指文学文本融合了绘画，雕塑，音乐，哲学等各艺术门类形成的互文性。三是，指碎片和未完成文本的状态，由此产生了共生与派生现象。我这里提倡的超文本写作的含义略有区别。我指的互文性写作是打破文体和文类的界限，这种界限是形式上的，构成一种文体上的综合，但这种文类不带意识形态痕迹，完全服务于表达的需要，适合戏仿便戏仿，该意识流便意识流，需要变形便变形。但一部大型文本我们必须有一个主导的表达形式，各种文类都向主导的表述形式倾斜与综合。在一个文本形式中互文性是多样的，但我们可以用多种方法与形式区别它的不一样。可以从结构形态区别，可以从语言体式上区别。这告诉我们跨文体写作，或者说超文本写作也是多种多样的，也可以是独创的方式。超文本的戏仿反讽式的文本在后现代文学中占绝对多数，那我们可以有超文本的诗意现象文本，例如弗德曼的超文本便是文字图画的文本，巴思的《喀迈拉》的超文本便是神话解构的文本。因此超文本写作产生的文本式样也是多种多样的，不会全都是一个互文性的大杂烩。这种超文本写作我用了十年时间写了三部长篇小说《蓝色雨季》、《城与市》、《梦与诗》约一百多万字来实验。这种互文性写作又完全不同于美国式的戏仿杂烩式的文本方式，我追求一种中国式的文化精神与一种现代的诗意性文本。

这里介绍了五种互文性的写作方法。有一点补充说明的，这五种方法均不是互文性写作中的主体，真正属于互文性写作的主体是，戏仿、反讽、拼贴、变形等，我业已作为先锋技巧介绍的八种类型。特别是戏仿、杂烩、引用、记忆等方法。互文性写作技巧其实也是一种无所不包的综合方法，每一类技巧都不是单一的，纯粹的，它都会和其他技巧结合起来发挥作用，似乎还可以这么说，技巧也是互文性的，每一个技巧实际均含有它种技巧的方法，而发挥的是综合作用。限于篇幅我们已没办法多介绍技术上的互文性，这只能让作者使用时去用心体会。

技巧如同文本一样，我们研究讨论是为了明晰他的特征，所以我们均是单一的提请注意，其实每个技巧中均含有复合因素。而且技巧表层的东西我们好掌握，但大技巧发展成文类及体式的技巧，它不会是局部的修辞方式，而扩展为一种思维，一种模型，这样技巧便会有更隐深的属于内在思想的技术，

那样的技巧往往是高难度的，复杂的也是一种综合智力。需要奉献我们终身智力而努力的。

四、陌生化命名与含义

陌生化是形式主义创造的一种技巧。这种方法主要用于分析作品的语言。我在《现代小说技巧讲堂》的262页中已作过简单介绍，并提出了陌生化的六种具体方法。这里再作一些系统的补充。首先我们明确一下，陌生化，是形式主义的创造，还是一种创作发生学上早已存在的东西。

列·托尔斯泰的作品中的奇特化手法，(陌生化) 就是他不直呼事物的名称，而是描绘事物，仿佛他第一次见到这种事物一样，他对待每一事件都仿佛第一次发生的事件，而且在他描写事物时，不是使用一般用于这一事物各个部分的名称，而是借用描写其他事物相应部分所使用的词。

(《俄苏形式主义文论选》66页，中国社科出版社)

陌生化一词是由什克洛夫斯基创造的，但这一手法却是文学创作中一直存在的，他举托尔斯泰的作品为例。这表明托尔斯泰已经使用了陌生化。例如表现霸权与国家意识，从一匹马的视角感受人们意识的权力现象，我们的空气，我们的水。我的马，我的房子。有一个魔鬼(扮演者)他唱歌。这一系列句子都是直接描绘事物。这在托尔斯泰那儿陌生化是一种普遍的方法。用我们的话说，是一种修辞手段，这样凡属我们称之形象的东西都会有陌生化。形象是置于两个维度上，一方面形象是变化的主语不变化的谓语，形象的目的是它带有意义接近我们的理解。一方面是要创造一种对事物的特别感觉，创造它的视觉，而不是它的识别。前一种是把形象理解为概念，我说形象的时候是说概念，所以谓语不变而变主语，这成了如下句子，以站立一词为例，太阳站立，房子站立，大树站立。我们认识形象只在理解形象的名义。这是一种理性的方式。后者是一种用形象说话，主语是形象的状态，然后才考虑谓语出现的方式。描写乳房，她在车里颠得很厉害，从镜子里看到她怀里活活地颠出两个苹果来。

我们通过实例分析，发现陌生化实际上是一种形象创造的一种方法，是文学文本发生学的。问题在于我们今天使用它，是先锋的手法吗?因为自古以来在文学中都使用它。那么它应该是一种常规的文学创作手法。如果仅以托尔斯泰为例，我们当然不能说陌生化是一种先锋手法。

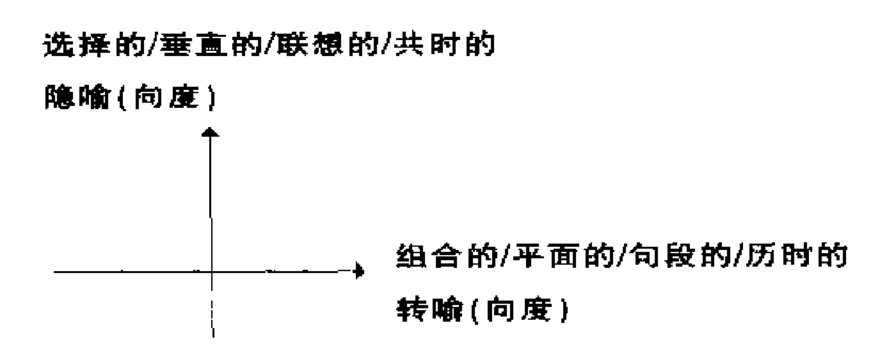
接下来我们要说的，陌生化不能仅仅是一个模式化的技巧，它是一种灵活

多变的语言现象。托尔斯泰的例子只能说,是我们不讲事物的概念,只描写事物的状态的一种方法。陌生化是对日常语言进行有组织的强暴。文学在改变日常语言,使日常语言扭曲和变形。这样一来我们清楚了,陌生化是一个原则,而改变日常语言的方法是很多的。因此我在小说技巧中提出了六种方法。

陌生化,(desingualtisation),又译奇异化,奇特化。目前国内基本都称之为陌生化。奇异化称呼比陌生化似乎更妥帖一切。这个称名实际是从一种语言效果上来讲的。不管语言采用什么样的组织方式,只要达到奇异化效果,引起视觉和感官的异常反应便可以。所以它基本可以肯定为一种语言修辞术,如何使用语言,扭曲,断裂,变形,拼合都可使语言常规发生变化,这样看来我们使用这些极端方法时便可以称之为先锋的技巧。雅各布逊有一篇文章叫"隐喻和换喻的两极"很重要。他便是从修辞性来改变语言常规,陌生化的基本点便是从语言修辞入手,而他的修辞方法又是以隐喻和转喻作为根本的入口,他区别了日常语言和文学语言。日常语言是思想交流工具,文学语言是以语言自身为目的。日常语言是语法语言,按规则,习惯来构成,是一种实用性工具性语言。文学语言都是要打破常规,进行特殊的选择与配置,一种经典的说法,便是文学语言是对传统的背叛,对常规的强暴。日常语言活动是一种有目的无意识的活动,它的目的是现实的实用与交际。但日常语言已成为个体的无意识状态,交流行为中双方都不会感到语言的存在,呼应回答都是自然而然的。语言成为一种习惯时,它是平滑的无滞阻的,这时语言丧失了表演性,语言自身的魅力凸现不出来。文学语言是要让接受者(读者)感到语言的存在。语言的音响,节奏,韵味,速度,色彩成为一种引起人感受的东西,审美的东西。使语言成为一种个人的体验。

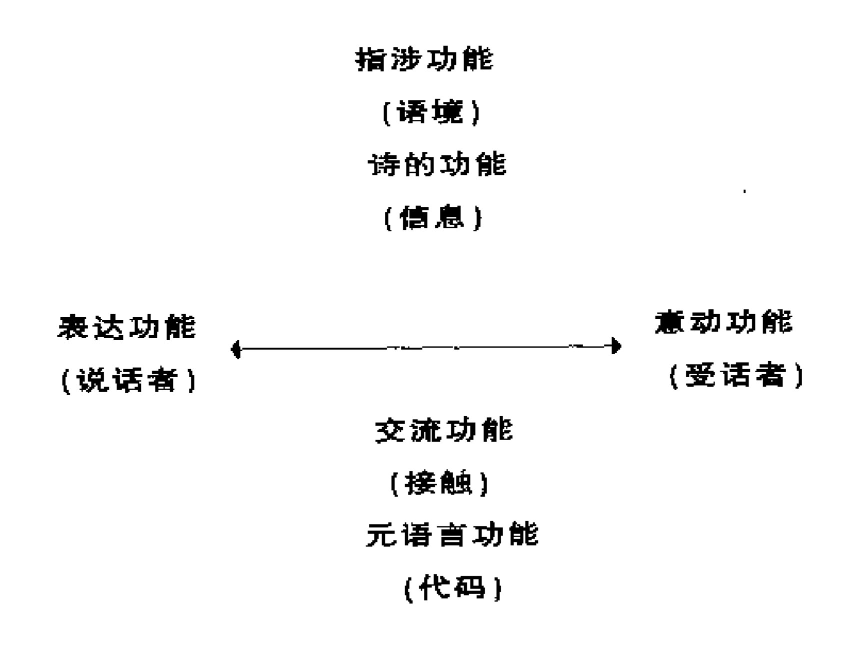
雅各布森提供了两个普通意义的语言学概念:极性概念和等值概念。所谓极性概念源于索绪尔的二元对立的语言有能指和所指关系。他观察失语症时,发现语言的错乱,即相似性错乱和邻近性错乱与语言的两种基本修辞相关:即隐喻与转喻。两种修辞的主体与喻体之间是等值的,保持着相等同的地位。运动员兔子般飞跑。运动员和兔子是隐喻关系但他们等值同位。北京在实施一项新政策。北京和政府或市长是转喻,也是等值同位的。隐喻建立在相似性上转喻建立在邻近性上。兔子和运动是在速度上的相似,北京和政府在权力关系上的相邻性。隐喻的修辞是建立在联想层面的,探讨的是语言的垂直关系,转喻是横向组合上的关系,它探讨的是语言的平面关系。隐喻和转喻是两种典型的二元对立模式。这是一个基础,所有的语言信息均是由这种平面的关系和垂直的关系相结合而构成的。

隐喻模型是共时性的垂直关系，转喻模型是历时性的平面关系。雅各布逊从失语症考查，把错乱病人分为相似性病人和邻近性病人，他们选择语言二者不相容，我们又可把垂直关系称之为选择轴线，把平面关系的称之为组合轴线。如是我们按轴线绘图表示：



这是语言工作的一种基本模式，一切修辞手段也是由隐喻和转喻两个对立关系而扩展。雅各布逊以语言模型推导出创作模型，他认为隐喻是浪漫主义的，转喻是现实主义的。超现实主义是隐喻模型，而立体主义则是转喻模型。雅各布逊还从日常生活语言中区分出六组因素，这六组因素又分别演释出六种功能。

在任何交往行动过程中，人们的交流必须分为：说话者与受话者，二者沟通一定是在一个语言环境里作为参照，使用时必须有一种交流代码(语言)作为媒介。这种交流会以各种显在的(物体的)隐在的(心理的)接触，这样的一个场内信息才得以循环流通。我这里把它列为一个复合模型：



（以上介绍均参考《结构主义和符号学》78—85页，上海译文出版社）

这六种交流因素是符号化的，在具体行动过程中语言便分别指向了六种功能。所谓功能性的表明了模型化，位置决定了你不管什么语言它仍旧在这里发挥这样的作用。这是一种地地道道的语言上的形式主义，在语言分析上用这种模式有可操作性，实用性。但这是一个静态模型，语言表述过程中是一个灵活多变的交流体系，不可能全部的细微要素都纳入到模型中去，硬拉进去了也会是一个机械僵化的方式。因此，作为一套语言分析模型是有效的，但作为文学创作发生的技巧，它只能是有限的使用。但雅各布逊的隐喻和转喻模型却极好地拓展了我们在语言修辞上采取陌生化原则。这可以作为我们使用语言技巧的一个出发点。

五、陌生化原则的写作方法

我前面谈了，陌生化或奇异化是一种语言效果，一种语言原则，但语言发生变化时会有各种各样的技巧方法。我们大致可以框定陌生化的具体实施位置，一是指我们文本中一种具体的语境里的描写内容。二是凡指向形象的表达我都应该使用陌生化。目的是突显形象特殊的质感，形式主义中也称突现手法，指在特殊的位置突显出来。三是形象效果要视觉上感性的异常化，不是一种理性的认知结构。我们在叙述中要努力创造新奇的事物。

第一种方法，我们可以说叫托尔斯泰法。这就是我在第四节引文中说的在描述事物形象，我们不要说概念，尽量写出形象本身的，像初次发生的特点那样。

> 舞台上有一些平整的地板在正中间，两边有代表树木的彩色纸板，靠后边布幕垂到地板上。舞台上中央坐着几个穿红胸衣的裙子的姑娘们，一个胖胖的，穿着的绸裙的姑娘，单独坐在一张矮凳上，凳子后面粘着一块绿色纸板。她们都在唱着什么。当她们唱完歌之后，穿白衣的姑娘走到递词人的小棚子那里，一个胖腿上穿着紧绸裤的男子，拿着一根羽毛和一把琴走到她面前，开始唱歌并摇摆手臂。
>
> （《战争与和平》第二卷，上海译文出版社，1981年版）

这里对舞台和女人们都不说概念，而是直接采用描写的方法。形象是一

种直观的方法。这种托尔斯泰式的陌生化在今天不仅不能称之先锋，而且有一些传统，这种方法关键的是表明文学作品不同于实用的，政论性文体，他们用概念说话，而文学文本是用形象说话，这里强调的是语言表达要形象生动，要有质感。

第二种方法，我称它为说甲事物用乙事物方式呈现，是通常我说的，换一个说法。以期达到解谜，恍然大悟，谐趣与形象俱佳。

> 这时有只喜鹊来到庄稼人身边，在他的衫衣上啄衣。庄稼汉抓住了它，弄断了它一条腿。喜鹊飞走了，落在熊躺着的那棵树上。喜鹊飞走之后，又有一只黑苍蝇来到农夫身边，落在母马上开始叮它。庄稼汉捉住苍蝇，把一根小草棍插进了它的屁股，让它飞走了。苍蝇飞走了，也落在熊跟喜鹊待的那棵树上，熊，喜鹊，苍蝇在那儿。这时庄稼汉老婆给他往田野里送饭来了。庄稼汉就跟他老婆一起在露天里吃了饭，然后把她翻倒在地上。熊一看这场景，便对喜鹊和苍蝇说，我的天，这个庄稼人也要把人弄成红白两种颜色。喜鹊说，不，他要把她的腿弄断。苍蝇说，不，他要往她屁股里塞根棍子。
>
> （《俄国形式主义文论选》225 页，转引萨德民科夫，郑州大学出版社）

这是利用语言的历时性组合轴线，把语言分成前后两段利用理解的差异造成奇异性的特殊效果。我在《现代小说技巧讲堂》165 页介绍的《魔术》也同属这一性质。

第三种方法，是巧妙地利用词性的变化或读音等方法，把甲词语借着乙词语所用。什克洛夫斯基在陌生化手法中举例说，俄语中，外表和清秀，地板和天花板，大象和糖果下，掩体和骑兵均是利用读音上的变形而产奇异效果的。例如《红楼梦》中林黛玉笑史湘云说话吐词不清，把二哥哥说成了爱哥哥，二和爱在方音中的近似。贾宝玉在梦中遇到僧人说他金玉姻缘，他在梦中喊了起来，我非说木石姻缘，这也是巧妙的移用。这种词语的移用，一种方法是让名词，形容词作借代方式，用乌龟壳代汽车壳。建立相似性。另一种方法是在动词与介词的借用上，同样是谓语功能，但主谓关系却改变了。例如，春风又绿江南岸。绿词动化作了谓词。感时花溅泪，恨别鸟惊心，惊心与溅泪都是人的行为，但移借到花与鸟身上去了，化不可能的东西成为可能这就很好地达到陌生化效果了。

第四种方法，情节的陌生化。在面对传统的故事模型，现代主义和后现代主义对情节的陌生化都达到了一种极端。现代主义的故事情节采用错位，粉碎，时空颠倒，分段播放等许多技巧，但现代主义情节技巧陌生化在于把已有情节改变成另一个模样，其功能并没变，极大程度上使故事淡化了。后现代情节的破坏是从根本上改变了故事的模型，是破坏中重造，最重要的方法是戏仿，把故事拆得七零八落以后另外拼凑一个貌似的故事，实际却含有对故事的嘲弄与讽刺。《白雪公主》借的童话故事，《客迈拉》借的是《一千零一夜》和希腊神话，貌似还是白雪公主的故事，还是美杜萨的故事，但一点实际意义也没有，新文本的故事是全方位的改写，编造，假冒，最终目的是要彻底瓦解童话与神话的东西。新故事滑稽可笑，漏洞百出。因此告诉大家故事是虚构的，是谎言，我们不可能从理性认知把握它的本性。

一定意义说，现代主义作品还可以说故事的陌生化，因为现代主义作品，还有隐在的故事因素，保留了情节的影子。而后现代主义文本几乎不能说故事的陌生化，因为它已经没有我们称之为故事的东西了。因此新的《白雪公主》我们便不能说它是一个什么故事了。后现代文本有许多巨型的长篇，它们的特点仅仅在于有一个故事的框架感，而落到具体的局面都是不可能有故事情节的。所以我称它的特点是有故事无情节的。对待后现代文本我们几乎可以不谈情节的陌生化，进一步探讨的是，我们创作并不一定按什么主义去构成文本，我们创作要保持某种先锋性，创作文本可以无故事，但不能作为一种规范，视文本语境而定，但我们的思维理念里却要保持一个原则，即情节的陌生化原则。一方面我们不能重复旧的故事模型。另一方面我们不得不选择故事形态时，我们仍要有情节陌生化的深层理念，这样能保持我们的叙事因素，框架结构，人物语言可以突破一些传统因素。

第五种方法，我称之为极态化。对语言采取一种极端暴烈的态度，反常到常人难以想象的程度。其一，是强行组合与强行分裂，这种分裂与组合是极端意志化的，例如说城市一词，按常规是不能使之分裂，我不仅分裂它，而且用它们为长篇小说的标题：《城与市》，鱼本来没有耳朵，我让它长出耳朵组合为《墙上鱼耳朵》，《耳中之眼》，眼怎么能在耳中呢？我在《变形与魔幻》中谈了才 16 个例句，都有强行的扭曲与变形。所以其二，是扭曲与变形，但这种扭曲与变形中我强调的是第六感的，只是在一种超感觉下才可以感觉到它的韵味，例如，《没脸的眼睛》、《凡墙都是门》、《沉默的左乳》。其三，语言的非意义组合，或者说能指的漂移。在上面各章节我均举例说明过，最典型的是《白雪公主》中无标点的两节文字。战队的创作就经常采用这种极态的方法，例如：

我对黑色边缘保持异常警觉的心理，黑色极有层次地包围着我，由白转黄，由黄而褐，然后是灰暗而青黑，终于抵达墨黑，外视觉潜入内心而空间从平面推向立体，一种滑翔的感触进行到一定的深度，起伏的荒漠。洼地一丛荆棘焦黑而铁刺，突兀出来一柄巨大的仙人掌，怪异的高楼大厦被掌刺扎透，龟裂出几条巨大的缝隙，视线光束一般掠过，没有标号标志挡住我的剑锋，血网的眼球如心脏悸跳牵动，黑蟒幽幽地从窗口伸出头来，绿青拼合的蟒鳞翻动，红信子闪闪而动，数尺长。背脊上长有长刺，豪猪健步如飞地从这楼顶跃上那屋脊。招贴画，一个我心中的褒曼，乳沟幽深动人，广告边缘卷起来，纸卷成盒子，梦露从盒子伸出胴体，红乳头和狮子的唇，猫头鹰咬住耗子，点滴血痕，嘣嘣，盒子……这时巨蜥的獠牙扎入我的锁骨之下，我用左手揪住上颚减轻扎入的深度，……我不顾一切地扑在它头上咬了一口，没想到咬破了它的鼓眼，噗哧一喷，黑黑红红的，光液四溅，天花板上是一幅血腥图，我托起了蜥头……

（《城与市》254、255 页，百花文艺出版社 2004 年版）

这是一个怪异的梦境，有黑蟒，豪猪，美女，狮唇，耗子，巨蜥。是一种高密度的怪兽组合，这是一幅魔幻的动态，均在屋顶楼上进行，所有的形象都采用了变形的方法，那些行为不好理解，如仙人掌刺扎透楼墙而裂缝，豪猪在楼顶飞跑，猫头鹰叼耗子，狮子头和美女，最后是咬碎的巨蜥圆球眼喷出黑红酱汁，光液四溅。一个黑色的噩梦的变形魔幻组合，在这里从动物，楼墙，植物，人都是一种超强刺激的梦幻组合。一切色，声，光，动态都推到了极端。这种极态化肯定会产生奇异陌生的超强效果。这种效果是引起恐怖恶心的效果。

这种极态化我想分为两种，一种是词语的高密度，强制性分裂组合使用的极态化。一种是语境中一切元素的极态化，包括人物，事件，场景，结构，语言等集合性多元素的组合，前者体现在词语和句子上，后者体现在文本章节上。

巴塞尔姆有一篇小说叫《句子》写得很特别：

或者，一个长长的句子以一定的速度沿着纸页下滑，对准底部——如果不是这一页的底部，那就是其他某一页的底部——它可以在那里休息，或停留片刻想想由它自身的（暂时的）存在所引起的种种问题，翻过一页，它便结束了，这个句子从……句子这儿转转，那边溜，想看看有什

么东西……自然也提醒我们这个句子本身也是一个人造物，当然不是我们想要的那个句子，不过依然是人们的一个建构，一个由于其脆弱而备受珍爱的结构，与石头的坚实正好相反。

（《白雪公主》219，226页，哈尔滨出版社1994年版）

整个一篇小说便是任由一个句子自由地滑动，连接各种的知识，词语，人，事，物，句子在自由的独白中，一种非常典型的元叙述。即句子我在说什么。通篇一个句子由两千多个单词，从头至尾不由主语引带（主语没出现），句子滑到结束时，似乎没完，也不给句号。这是一个极端的例子，同时还有一篇小说叫《玻璃山》一共100个句子，第一句话是1.我正努力攀登这座玻璃山。100，就是多只鹰看上去也不足为信，一点也不，一刻也不。这两篇小说都是展示以句子为主体，使文本的一切元素飞散化，实现的是句子存在的形式，这可以视为一种极端中的极端。这种句子的极态化又刚好产生一种绝妙的奇特效果。

第六种方法，我称之为本初化。任何一种母语今天都已经使用了几千年，在长期使用中人们已经麻木了。语言成为一种无意识状态，也就是什克洛夫斯基说的一种机械化，自动化状态。我们已列举了许多方法使之陌生化，这些方法是积极的，向前进的方法。我说的本初化是一种向后退的方法，退回到母语最初原创时的语言状态，即我们尽量使用它的原始义，因为这些原始义一般人们都已遗忘了，我们再在一定的语境里使用原初含义会有很好的效果。我在《蓝色雨季》、《城与市》中有许多词均取它原初的含义而非今天的意识形态含义，例如，线索与纺车的关系，阶级与楼梯，薄与接近。且，为阳物。例如，我们去西边捉鸟。这极为平常，却暗含着西的本初化，西，指鸟窝。许多词我们都可回头去找本初丰富的语义，例如嫁娶、斗豆、婚姻、本末、东西等词汇原初意义比今天含义丰富生动。注意这种本初化也不能以文害义，而要恰到好处。

第七种方法，文本内部的同化或异化。这里指文本内的一切要素，词语，句子，章节，故事，原型，人物。小可以到字词的同化与异化。大可以到一个文本的超文本性。同化，指一种形式不完全替代另一种形式，而是两种形式合二为一的形式。这有一点像句子的略缩形式，但不完全一样。有一点像重复但又不完全是重复。例如我们听故事时总有一个民间形态叫，山上有座庙，庙里有两个和尚，老和尚给小和尚讲故事，说从前山上有座庙，庙里有两个和尚，这种循环重复是一个模式，但它却是许多类型故事开头的同化。例如在

童话中爱说，树林中有一个金顶的小屋。这个模型，我们可说是山顶上的白房子。洞穴边上的石板屋。分出无数小屋的形式。同化有一些原型含义。异化我们用不着多解释是一个很普遍的概念，我们母语中词语的历史基本上是分裂异化的历史。例如暮便是莫的异化。诸是之于的同化，反之则为异化。语言在联想层面多少都带有同化的趋向。西，本义上是指鸟窝，异化为指一种方向。在词语的同化异化上使用必须有一些专业知道，否则会出现刚好相反的错误。豆，是一种古代祭祀用的器具，异化而为食品之豆。在人物上的同化和异化，可以是变形的手法。也可以是现代意义上的精神异化。殖民是异化，而后殖民则又是同化。总之同化或异化我们在文本中得视语境而定，同得巧妙，异得独特，语言要出奇制胜。特别不能生搬硬套。

我重申一下我的观点。作为形式主义陌生化是一种原则，为达到语言的陌生化，奇异化我们可以采取许多方法只要具体到一种语言上的技巧我们都可以视为陌生化原则下的行为。作为技巧我们要使之具体化，不能大而化之。它一定是实践操作的，即便作为思想的技巧也如此，它在思维中运动，作为形式的技巧有规则，标准，式样，拆分或拼合的方式，有一个更具体的句式可以说明，形式技巧是使 A 变化成 B，如何变化便是一种技术，在结果中我们无法看到技巧，因为技巧是变化过程中显示出来的。因此技巧便是研究变化之道。研究使之成为一种形式的规律。

六、作为先锋的互文性与陌生化

我们介绍了五种互文性方法和七种陌生化的方法，这是极不完全的，这两个范畴领域极具技巧性，而且细则很多，限于时间和篇幅，做得很不详实，这本是一个超大的章节设想倒写成了一个最小章节。关于互文性与陌生化的基本理论与方法技巧我均已经提出了框架，核心的东西已介绍出来。留些余地可以更好地作扩展的研究。

互文性与陌生化作为技巧应该是先锋的，但它们仍有许多非先锋因素。其一作为创造的本源，一切写作者从创作发生时便会自觉地使用这两种方式，仿照一种文体，打破一下习惯这不能算先锋，简单说互文方式与陌生化是一种自觉的写作状态，文本自身便有这两种走向。其二两种方法长期以来已经产生了误区，如抄袭，写作时换一个说法，具象模仿，某些方式已成为人们文化定势，他自身浑然不觉，例如潜抄袭，把别人的东西改头换面的包装一下，这可以说自古而然。有些东西本源如此，我们还认为陌生化或奇异化了，

这些都不能具有先锋因素。其三，在互文与陌生化中，我们都含有一些回归传统的东西，发扬前文本的优势，返回本初化的状态，这些都不能叫先锋，文艺中的复古在具体语境也要作具体分析，例如单纯回到古典主义不能是先锋，但是文艺复兴运动却是先锋的。因此必须视语境而言作具体分析。

但是互文性与陌生化在我们今天来使用必须是先锋的。我们在使用它时，目的是让我们的文本与传统不同，而且这两种手段表面看似不如我前面八、九、十讲的先锋，但实质这两种手法是极具先锋性的。后现代便是把互文性做到了空前未有的程度，你怎么也不会想到，一种优美的互文组合，会变成垃圾杂烩式的拼凑文体。后现代基本上以互文性的武器颠覆了我们称之为一切的伟大传统。这方面美国的巴塞尔姆，巴思，品钦，霍克斯可以说是互文写作的典范。他们的极端几乎穷尽了互文性写作的新的可能性。（当然肯定还会有新的可能性，那一定是极难的。）陌生化原则是我们一切文艺创作都应该遵循的，现实主义，古典主义写作也仍会有陌生化原则，作为局部的技巧它应用任何文本领域。它是一种创作发生，不是什么先锋。例如托尔斯泰的方法，或者文本中的修辞方法均是一切文本必须的做法。陌生化的原则有一些采用极端的反常的方式，这无疑是先锋的，如情节陌生化、极态化、异化等，它们本身便有最激烈的因素。异化不仅仅是一个词语问题而是整体性的，包括人与社会，价值观，资产阶级时代里的一切物质因素、精神因素都在发生异化。这些都是一个文本里包容的东西，也就是说文本的前提，社会因素已经异化，那么这个文本便具有了先锋的内在因素，如果再采用激烈的先锋形式，那么异化自身便成了先锋的一种象征。

同时还有一点应该注意的，互文性与陌生化同样可以渗透到文本中的一切要素里，它有传统的因素，也有先锋的因素，我们必须用激烈的强化的方式，这样它才具有极其尖锐的先锋性质。也可以说，一切优秀的文艺工作者都离不开这两种方式，这也指整个文本，或者到文本的一些极为细小的局部，包括用字用词与标点符号。

什么是先锋技术，它使我们已经熟悉的以往的全部事物都得已重建，出现崭新的面貌。那时候它仍站在我们文学艺术的队列前面，穿一件红马甲在指手画脚。

后 记

在写作和讲授《小说诗学》即(《现代小说技巧讲堂》)的时候,我便着手开始了《先锋文学理论》一书的写作。这个时代一部书的命运真是很不好说,弄得不好便胎死腹中,若是遇上了伯乐,它就会流传播散,这次所幸遇上了俊石先生给我带来了好运气,连我自己也没想到,《现代小说技巧讲堂》会有那么强烈的社会反响。我写小说二十多年,发表了五百多万字,除《红帆船》和《城与市》以外,便没有哪本书的反响效果有那么好的,而且还是一本理论书。2006年10月我从北京回到河南大学便收到了十多封读者来信,居然有一个天津法院的女士舍近求远,把钱寄到开封购书,还有明信片要求签字。几个月里断断续续总会有人找我谈与这书的相关问题。《现代小说技巧讲堂》三个月内第一版便售空,第二次印刷时,俊石兄决定操作我的第二本书,定名为《先锋小说讲堂技巧》,这时,该书才写了一半,而且我11月份必须回湖南祭奠我母亲逝世十周年,差20万字,我从12月中旬开始写作,写到大年初一中午,完成11讲,仅差最后一讲,我校对完两讲以后,才松了一口气,初五回到北京写诸论和第十二讲,期间仅利用一天和王一川、叶子见面,而且是约好在海淀图书城购书。那一次,一川送我《现代悲剧》等六本书,叶子送我一套《周振甫全集》。我每天最多写作16小时,最少也要12小时,好在我生活极简单,素食,每天中午做点青菜,或豆腐,中午一半,晚上一半,不抽烟,不喝酒,不喝茶,每天安安静静地写作,最快的一天写一万一千字,比较正常的是每天五千字到八千字,写得最少时,五百字或一千,这种情况每月有那么二三次。我写理论书最难的是选例,正符合观点的选例最费工夫,也许有人认为引文、抄书是容易的,说实话,我愿意自己写例子,也不愿意抄书,一字一句地抄,很慢,而且特别不习惯。我乐意做的是新观点的阐发,思路饱和,写起来流畅,而且会激发出很多意想不到的理念。写理论其实也和写小说一样,起初你并不知道会写成什么样子。比如写碎片、变形、戏仿时并不以为会有多少文字,随着

研究地深入，内容一下扩大一倍。元叙述居然写了一大讲。我认为最有可写的是互文性，没想到我反而写得很少（当然互文性我可以写一本书，这个中间每一个技术范畴其实都可以写成一本书）。这部书中写得最快的是第一讲，两万多字仅写了初五、初六两天。写得最快的一讲是"迷宫与含混"，只写了六天，小说理论的资料我都运到河南大学了，只能在那儿赶稿，经常一个礼拜不下楼，其中有一天被资料困阻仅写了几百字，因为俊石先生催得急，说要赶上书市，我丝毫不敢懈怠。我是用笔书写，写好后由别人再用电脑敲出来，然后我再校对，"变形与魔幻"是街上打字员敲出来的，错误多如牛毛，校一天稿比写两天还累，结果一篇稿的红字和黑字几乎平分秋色。写作二十多年了，除了《城与市》写作之外，最累的是这部《先锋小说技巧讲堂》啦。

《现代小说技巧讲堂》其实是一部小说基本理论的书，重点不在于讲小说的一个个技巧，仅在于我在理论的基础上特别注重说理明了清晰，有可操作性，同时个案中我又比较注重文本分析，它应该是一本比较全面的小说基本理论书，所以我最初定名叫《小说与诗》，给学生讲授时也叫这个题目，而《先锋小说技巧讲堂》这本书，最初是按纯理论书去写，因而有了前四讲，后来发现一本书完全没有操作性，它的实用价值就非常可疑，从五讲开始改变方法，从八讲开始完全是以技巧为主了。因此可以把《先锋小说技巧讲堂》视为《现代小说技巧讲堂》的姊妹篇，从对小说问题的延伸研究看，它也正好是《现代小说技巧讲堂》的一个续篇。前者是讲基本功，后者是讲高难度的技巧；前者对初写小说的人而言，后者是对写小说有一定基础而又要求提高的人而言。先锋小说技巧也是多如牛毛的，这里讲的是核心技巧，是有难度的技巧。对作家而言，先锋小说的技巧很重要，虽然它是从"小说技巧发生学"来讲，又有操作性，实际它也有利于我们去鉴赏研究所有的先锋小说，知道这些技巧后也就没有什么读不懂的小说了。

可以肯定这是国内第一部写先锋小说技巧理论的书，几乎没有借鉴模式。我也查阅了国外材料，他们对具体的技巧讲述一般都是三言两语，最多几百字也就说完了，对某一个技巧写作系统研究特别难，好在我也作了十来年准备，可具体做的时候，有时为找一个资料能卡几天。因而相对某些章节做得很弱，如含混、魔幻、拼贴。本来可以做好，实在是时间太紧张，我只能期望再版时补充。同时也还有些技巧应该写的，如凝视、飞散、仿象、游戏、反论、狂欢、错位、反乌托邦等，也只能今后再补写。好在我在那些核心技巧分析时，许多局部技巧都带入而略作说明。技巧越具体越是比较容易掌握，一旦扩展成为大技术，综合性的手法，甚至最终成为文体了，这样的技术范畴便需要专章

研究了。

最紧张的一个月，我从湖南乡村把父亲接来了。由于对母亲的怀念，南方阴冷，我愿他在北方暖和一点儿，但老人一下从故乡离开，犹如鱼离开了水，每天窝在家里，我只好买了个电视机让他们看。我弟弟陪来做饭，照顾老人。老人比我强多了，烟酒茶三餐不少，肉食也是主要的，饭也比我吃得多。我很安心，这说明他身体好，为他准备充足的物质并不难。我母亲在世时很凶，她管理一大家人，包括我父亲以及孩子等六个人都是她的臣民，教训父亲，打骂孩子，每个孩子都会被揍得叽叽哇哇鬼叫，有时也飞跑得没影。棍棒底下出孝子，每一个孩子都对母亲很好，十年了依然无限怀念。我对弟妹也很凶，但心里很关爱他们。兄妹间关爱和好。也就我爱怒吼一些，目的很单纯，希望他们听话过得好。弟弟来一个月，他负责做饭，所以我专心写作，反而又很轻松。也许教育不够，两个弟弟都没有长远思考能力，过日子混天，总让我心里着急。小弟很勤奋，若是有一事业坚持终身，他是会很有作为的，但偏偏什么都爱做，最后还是落得艺多不养家。快 40 岁的人了，依然四处打工。自然这也怪我没有能力，无力去荫护弟弟妹妹，如果母亲地下有灵，她会责怪于我的。私心深处想，我若能做一个企业家，那么也许家族便可以得救了。可我一直这么自私自利地钟情于文字，想来也真是愧对地下的母亲了。

因而，我以这本书献给我的母亲以及我的家人。用这本书的稿费去给母亲修墓，给父亲安排生活，包括居室。

这里，我必须感谢的是河南省作家协会的苗梅玲小姐，此书的后半部是她在电脑上敲打出来的。还帮我校对了部分篇章。我只能从心里表示感谢。

同时，我必须感谢的是王一川、张颐武、张法诸位教授为本书所做的评论，尽管我在写这篇后记时还不知道他们如何评价此书。谢谢！

刘　恪

2007 年 3 月于北京

附录

刘恪主要作品目录

一、长篇小说

《寡妇船》	长篇小说（33万字）	百花洲文艺出版社	1992年版
《蓝色雨季》	长篇小说（19万字）	花城出版社	1996年版
《城与市》	长篇小说（50万字）	百花文艺出版社	2004年版
《梦与诗》	长篇小说（33万字）	中国青年出版社	2006年版

二、中短篇小说集

《红帆船》	中短篇小说集（17万字）	作家出版社	1992年版
《梦中情人》	中篇小说集（40万字）	百花洲文艺出版社	1996年版
《墙上鱼耳朵》	中短篇小说集（30万字）	云南人民出版社	2004年版

三、理论专著

《欲望玫瑰》	（28万字）	山西书海出版社	2002年版（与高兴合著）
《现代小说技巧讲堂》	（36万字）	百花文艺出版社	2006年版
《先锋小说技巧讲堂》	（42万字）	百花文艺出版社	2007年版
《耳镜》	（50万字）	河南大学出版社	2007年版

四、代表性中短篇小说

《猎人家族》	广州《花城》	1988年3期

《山鬼》	湖北《长江》	1989年5期
《红帆船》	北京《十月》	1990年2期
《家庭》	天津《小说家》	1991年4期
《别人的机关》	河北《长城》	1994年2期
《孤独的鸽子》	湖南《芙蓉》	1993年5期
《向日葵》	北京《青年文学》	2003年5期
《鱼眼中的手势》	贵州《山花》	2004年6期
《卡布其诺》	湖北《芳草》	2004年6期
《美女寨风情》系列	北京《人民文学》	1987年8期
《金小蜂》	安徽《清明》	1992年1期
《制度》	辽宁《鸭绿江》	2001年9期
《生物史》	甘肃《飞天》	2002年5期
《民族志》	重庆《红岩》	2001年6期
《风俗考》	广东《广州文艺》	2002年5期
《没完》	广东《作品》	2002年7期
《博物馆》	湖北《芳草》	2002年7期
《阳光女孩》	山东《山东文学》	2003年4期
《考古学》	云南《大家》	2003年5期
《空裙子》	广东《广州文艺》	2004年5期
《秘密》	《小说月报原创版》	2005年3期
《双叶树》	湖北《芳草》	2004年11期
《第九街区》	湖南《文学界》	2005年11期
《爱的野百合花》	新疆《绿州》	2006年5期
《树的舞蹈》	《北京文学》	2007 年 1 期
《海然》	贵州《山花》	2007 年 2 期